Pour Anne,
pour Agnès, Jean et Sarah,
pour Anaïs, Marion, Lola et la suite

© Flammarion, Paris, 2001
© Flammarion, Paris, 1993 pour la première édition
ISBN : 2080106945
N° d'édition : FA0694

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

La conquête de la peinture

À l'aube de la Renaissance, du XIIIe au XVe siècle

Jacques Gagliardi
Collectif

Flammarion

Sommaire

AVANT-PROPOS 9

INTRODUCTION 14

I. LE GRAND CHANTIER D'ASSISE 19
La peinture épouse la vie, 19 ; Avant Cimabue : de Pise à Sienne, 21 ; Les *primi lumi*, 25 ;
Le dernier miracle de François d'Assise, 29 ; Giotto : un peu, beaucoup, pas du tout ?, 33.

II. LE MAÎTRE, LES DISCIPLES ET LES DISSIDENTS 39
L'opus giottesque, 39 ; Une gloire sans partage ?, 46 ; Les héritiers, 52.

III. L'ALTERNATIVE SIENNOISE 59
Duccio ou le refus de Giotto, 60 ; L'élusif Simone, 66 ; Les compagnons de l'atelier, 73 ;
Une sensibilité très maîtrisée, 78 ; Le plus florentin des Siennois, 83.

IV. LE TRIOMPHE DE LA MORT 89
Un peintre ironique, 89 ; L'héritage de la peste, 91 ; Un grand Toscan : Giovanni da Milano, 96 ;
Quand l'imagination s'épuise, 104.

V. LA CAMPAGNE D'ITALIE 109
L'hospitalité de Naples, 110 ; Assise après Assise, 113 ; Les peintres de Rimini, 118.

VI. DANS LA PLAINE DU PÔ 127
La vitalité de Bologne, 127 ; Un accès de réalisme, 133 ; La superbe de Venise, 137 ;
Retour à Padoue, 144 ; Le carrefour lombard, 150.

VII. « FUORI D'ITALIA » 153
Une tête de pont en Avignon, 153 ; Au royaume de France, 158 ; Cap à l'est, 166.

VIII. NOSTALGIES GOTHIQUES 175
Une fièvre cosmopolite, 175 ; « Ouvrages de Lombardie », 181 ; La trivialité sous le faste, 185 ;
Les plaisirs de la dévotion, 187.

IX. L'ODEUR DU SANG ET LE PARFUM DES ROSES 191
La première « École de Paris », 191 ; La gloire de Jean de Berry, 194 ; International, vraiment ?, 199.

X. MÉTAMORPHOSES ITALIENNES 211
Courtoise Lombardie, 213 ; Un artiste frontalier, 218 ; Le salut vient de Modène, 220 ;
La surprise de l'évêque, 226.

XI. UNE MODE DÉBUT DE SIÈCLE 231
Venise met pied à terre, 231 ; Chefs-d'œuvre provinciaux, 236 ; La contagion gagne Florence, 244.

XII. ULTIMES ET ANACHRONIQUES SOMMETS 255
« *La mano simile al nome* », 255 ; L'ambiguïté de Masolino, 258 ;
Pisanello ou l'art de garder ses distances, 262 ; Miroir de légende et danse macabre, 266.

XIII. UN SIÈCLE DE FER ET D'OR 269
L'avenir du passé, 269 ; La beauté au bord des charniers, 269 ; Dispensateurs d'éternité et créateurs d'évasion, 272.

XIV. D'UN REGARD L'AUTRE 279
L'invasion de la peinture, 279 ; De la fiction au miroir, 281 ; Infortunes de la postérité, 284 ;
L'action de la forme, unique et fragile, 288.

XV. FLANDRES ET ITALIES 291
D'un pôle à l'autre, 291 ; Réalismes, 292 ; Espaces, 295 ; L'implication du spectateur, 296.

XVI. LES ANNÉES DÉCISIVES 299
Un certain Robert Campin, 299 ; Le *Retable de l'Agneau mystique*, 306 ; Les *Heures de Milan-Turin*, 308 ;
« *Als ich can* », 312 ; L'obsession des apparences, 316.

XVII. SI MASACCIO N'AVAIT PAS EXISTÉ 319
Un monde qui tarde à mourir, 320 ; Un rêveur pas très accommodant, 324 ; La logique de la véracité, 328.

XVIII. QUELLE RENAISSANCE ? 333
À Florence et pas ailleurs, 334 ; L'*uomo universale* ?, 335 ; Une Antiquité imaginaire, 338 ; La perspective
fait concurrence à Dieu, 340 ; « Entrevoir l'âme du spectateur », 342 ; La course au génie, 344.

XIX. « IL FELICISSIMO ISTATO » 347
Un sermon en images, 348 ; « Faire œuvre claire et pure », 352 ; De l'ironie en peinture, 356 ;
Une séduction toute terrestre, 365.

XX. LA LIGNE ET LA LUMIÈRE 369
Comme les fleurs de rosée, 369 ; De l'énergie virile, 373 ; Longhi contre Berenson, 377 ;
Spécialistes et suiveurs, 379.

XXI. LA SÉCESSION SIENNOISE 391
Chimères mystiques, 392 ; La tentation écartée, 394 ; La nostalgie au filtre de la raison, 395 ;
Le génie et la routine, 400 ; Un décalé imaginatif, 407.

XXII. DE TOURNAI À AIX, DE BÂLE À NAPLES 415
La foi dans la forme, 415 ; Solitudes germaniques, 423 ; Têtes de pont flamandes, 434.

XXIII. UN SOLITAIRE DÉSIR D'ÉTERNITÉ 439
« *Dal Borgo a San Sepolcro* », 440 ; Fraîcheur de l'aube, 445 ; La légende d'Arezzo, 451 ;
Un peintre régional ?, 454 ; Le souverain d'Urbino, 456.

XXIV. LA GÉNÉRATION DE 1430 463
Le sorcier de Padoue, 465 ; Le virtuose de l'illusionnisme archéologique, 469 ;
Les délurés du squarcionisme, 476.

XXV. L'ATELIER DE FERRARE 483
Un étrange peintre de cour, 485 ; La forge de Schifanoia, 488 ; Une vitalité un peu folle, 495 ;
Une flambée de peinture, 500.

XXVI. AU FIL DES MARCHES 505
Bartolomeo d'Ancône, 506 ; Les peintres de Camerino, 509 ; Le magicien d'Ascoli Piceno, 514 ;
Les récalcitrants, 521 ; Les hauteurs d'Urbino, 525.

XXVII. LES CHEMINS DE ROME 527
Contrastes ombriens, 527 ; La province et la mode, 528 ; Le lent réveil du Latium, 532 ;
L'héritage dispersé de Piero, 536.

XXVIII. FIN DE PARTIE À SIENNE 543
Valse hésitation, 544 ; Fidélité et trahison, 550.

XXIX. OUVERTURE VÉNITIENNE 559
En famille : les Vivarini, les Bellini, 560 ; Quand Giovanni sort de la chrysalide, 565 ;
La fulgurante trajectoire d'Antonello, 574.

XXX. LE RÉVEIL DES LOMBARDS 583
Du côté de Gênes, 583 ; Le *caposcuola lombardo*, 585 ; Une génération multiforme, 590.

XXXI. LE TRIOMPHE DE FLORENCE 603
Florence versus Venise, 605 ; L'intelligence subtile de la ligne, 607 ; La légende médicéenne, 610.

XXXII. LA NOUVELLE ATHÈNES 615
L'équipée de la Sixtine, 617 ; Un dilettante très doué, 625 ; Mélancoliques beautés, 628 ;
Un art de vivre, 634.

XXXIII. LES ITINÉRANTS 639
« *Aria angelica et molto dolce* », 639 ; Un génie provincial, 644.

XXXIV. LA SECONDE VAGUE FLAMANDE 655
Un suiveur ?, 657 ; Des « Hollandais » bien flamands, 661 ; Une sensibilité insolite, 666 ;
Un météore excentrique, 669 ; Beautés suaves et grinçantes, 673.

XXXV. ENTRE FLANDRE ET ITALIE : DE COLOGNE À VALENCE 683
Incertitudes germaniques, 684 ; Les Hispano-flamands, 697.

XXXVI. DOUCE FRANCE 707
Quand le désert refleurira, 707 ; Un homme de Tours, 710 ; Les chemins de la liberté, 716 ;
Lumière de Provence, 719.

XXXVII. UN HÉRITAGE INCERTAIN 725
Les routes de la Méditerranée, 725 ; Des peintres français ?, 730 ; Les charmes retrouvés
de l'enluminure parisienne, 737.

XXXVIII. LE CRÉPUSCULE DU QUATTROCENTO 741
Circa 1492, 743 ; Le panthéon des Gonzague, 746 ; L'impasse de Mantoue, 751 ; Sentiers perdus, 753.

XXXIX. LE PRÉCURSEUR 763
Tardive célébrité, 763 ; Une curiosité insatiable, 766.

XL. VERS LA SENSUALITÉ DE LA FORME 771
Une génération triomphale, 773 ; Méditations d'un conteur, 782 ; Les visiteurs de Venise, 788.

XLI. LE GRAND RENDEZ-VOUS 795
Dernières arabesques, 796 ; Une glorieuse tradition qui n'en finit pas, 801 ; Florence, 1504, 807 ;
Un cerveau extravagant, 809.

ÉPILOGUE 817
Cose miracolose, 817 ; De la nécessité à la liberté, 818 ; Chercher la différence, 819 ; Champs d'avenir, 821.

CHRONOLOGIE 824

BIBLIOGRAPHIE 828

INDEX 845

BnF L&A

« L'histoire est le compte rendu de ce qu'une époque trouve digne de remarque dans une autre époque. »

Jacob Burckhardt
Considérations sur l'histoire universelle, 1905.

« Pour un authentique historien de l'art (j'entends celui pour qui les textes figuratifs ne sont pas prétexte à élucubrations et défoulements personnels – ce à quoi presque toujours tendent les hommes de lettres), un des devoirs parmi les plus ardus, les plus difficiles auxquels il se trouve confronté, est celui de débarrasser son regard de tout ce qui pourrait conditionner son jugement objectif et son appréciation historique.

C'est son devoir de faire table rase de toute réaction qui, d'une façon ou d'une autre, pourrait se trouver déterminée par des réminiscences, des idiosyncrasies, des références (agréables ou fastidieuses), des sensations de toute sorte qui sont à l'origine de l'individualité de celui qui, précisément, émet un jugement critique ou tente une synthèse historique. »

Federico Zeri
Dans le jardin de l'art, 1990.

Note à propos de la seconde édition

Par les temps qui courent, la réédition d'un livre, huit ans après sa publication, n'est pas fréquente. C'est donc un plaisir pour l'auteur, mais aussi un sujet de perplexité. L'écrirait-il aujourd'hui comme hier ? Son trouble s'accroît lorsqu'il appréhende les dizaines d'ouvrages, portant qui sur tel peintre, qui sur telle région, qui sur telle période des trois siècles considérés (XIIIe-XVe), venus allonger une bibliographie comptant déjà plus d'un millier d'items. Que faire ? On s'est borné à rédiger un supplément bibliographique (post 1993), en y faisant, le cas échéant, le point des discussions « érudites ». On a aussi, bien entendu, tenu compte de quelques changements de localisation, attribution, etc. et corrigé quelques erreurs d'impression.

On m'a demandé naguère pourquoi j'avais fait porter mon effort sur les trois siècles précédant la Haute Renaissance. La réponse est double : parce que les chefs d'œuvre de cette époque n'étant plus même à la portée des hommes les plus riches de la planète, je n'ai jamais pu rêver d'en installer un sur un chevalet dans ma chambre ; parce que quel qu'ait été le « génie » des plus grands peintres jusqu'à l'aube de la modernité, nul n'a fait mieux que les modestes ateliers du *Trecento* et du *Quattrocento*.

Retour en arrière : en 1987, lors de ma première visite à Mentana, Federico Zeri, avec son ironie chaleureuse, m'avait encouragé. En 1991, Pierre Rosenberg avait recommandé mon ouvrage à Flammarion (il n'en avait lu qu'un chapitre !). Le premier est disparu en 1998, le second vient de quitter la présidence du Grand Louvre. L'amateur que je suis leur doit beaucoup à l'un et à l'autre.

Avant-propos

L'art est l'unique recoin de la vie humaine où l'on peut prendre ses aises.

Henry James,
Heures italiennes, 1877.

La serveuse du *Bar aux Folies-Bergère* peinte par Manet était-elle une prostituée ? L'oiseau que tient parfois l'Enfant-Jésus est-il symbole de mort ou de résurrection ? N'existait-il pas une relation homosexuelle entre Masolino et Masaccio ? Admirons avec quelle industrie les sciences dites humaines tissent conjonctures et conjectures autour de l'œuvre d'art. Sa nudité est-elle si intolérable qu'il faille la dissimuler derrière les circonstances « socioculturelles » ? Nous n'accuserons pas de ce dévergondage intellectuel le pertinent auteur de la *Critique de l'économie politique*, qui écrivait en 1859 : « On sait que dans l'art certaines périodes florissantes ne correspondent nullement à l'évolution générale de la société, à sa base matérielle, au squelette de sa structure, pour ainsi dire ».

La disgrâce des génies, c'est d'avoir des disciples. Ni Freud ni Marx n'en ont manqué. Ils ont engendré les maniaques d'un « qu'est-ce que ça cache ? » qui n'a pas épargné la peinture. Pour eux, l'œuvre n'est que prétexte. Péremptoirement, inlassablement, ils vous expliquent le pourquoi, sinon le comment. Les yeux fermés. Car ils n'ont pas besoin de voir pour savoir. De voir pour penser l'art ! André Suarès disait : « Voir n'est point commun [...]. On voit toujours, plus ou moins, comme on est ».

Pour voir, il faut regarder. Comme pour aimer, il faut désirer. Or peu de gens prennent la peine et le plaisir de regarder. Sans doute chacun de nous contemple-t-il le passé à travers les lorgnettes de son époque. Hier, une esthétique idéalisante exaltait l'âme de l'artiste ; aujourd'hui on se livre à des enquêtes pluridisciplinaires qui ont tout du rapport de police. Dans ce registre, la création picturale du XIIIe au XVe siècle présente un grand avantage : nous ne savons rien, ou presque, de la plupart de ses maîtres. On ne compte pas moins de trois cents peintres anonymes auxquels on a reconnu une œuvre. Des dizaines de noms figurent dans des documents, auxquels on ne peut attribuer aucun ouvrage. La peinture de cette époque – comme des suivantes – constitue cependant les annales concrètes, vécues, des hommes à qui elle s'adressait. Et celles-ci sont toujours vivantes pour qui les sollicite.

Les grands *conoscenti*, tels Bernard Berenson, Max J. Friedländer, Roberto Longhi, Charles Sterling, etc., nous ont montré la voie. Leur race n'est pas éteinte, malgré la prolifération des cerveaux avides de significations. Le problème de bien des gens écrivant sur la peinture, c'est qu'ils n'aiment pas la peinture. Ils n'y trouvent que ce qu'ils y cherchent, c'est-à-dire ce qui occupe leur esprit. Or l'art n'est pas affaire d'idées, ou d'état d'âme, mais de sensibilité visuelle. À la différence de la littérature ou du cinéma, la peinture ne suscite du reste ni larmes ni rires. La psychologie de la forme l'emporte sur la notification du contenu, suscitant une qualité d'émotion spécifique. Quand on s'approche d'un tableau ou d'une fresque, l'appétit esthétique passe avant la quête du sens, qui lui est subordonnée. Sans doute l'élucidation des signes incorporés dans l'ouvrage pictural peut-elle enrichir notre relation avec lui. Mais trop souvent un excès d'interprétation la perturbe ou l'oblitère. Rien de plus répandu que le regard littéraire sur la peinture : dégoulinante de mots, celle-ci se dilue alors dans l'anecdote, le sentiment, le commentaire, etc.

J'estime donc qu'une histoire de l'art doit être fondée sur la relation intuitive qu'il est possible d'entretenir avec les œuvres (survivantes). Il y a certes une ambiguïté de l'art qui se veut

forme, mais aussi métaphore du monde. Il est parfois difficile de ne pas confondre le substrat humain qui s'incarne dans le sujet, et l'énergie esthétique qui émane de l'œuvre. La vision est double : il y a la forme qui éveille, stimule mes sens, et il y a l'image qui affiche ou dissimule son sens. Comme les vêtements habillent le corps, la signification enveloppe l'objet du désir. L'apparition d'une œuvre obéit à un entrelacs de conditions datées qui imposent à la fois sujets et techniques. Mais si les variations formelles ne peuvent s'affirmer que dans ces limites temporelles, l'énergie qu'elles libèrent en transcendant la réalité et l'histoire n'a qu'une origine, la créativité de l'artiste, et qu'un destin, la réceptivité du spectateur.

Comme l'écrit Hans Belting, « c'est précisément cette survivance de la forme qui constitue l'expérience de l'art ». Pour que nous puissions vivre cette expérience, notre regard doit dépouiller l'œuvre de son ambiguïté. Et saisir la liberté face au réel dont, par son style, fait preuve le peintre. Le sujet est comme une flèche que lance l'artiste dans un royaume qui n'est pas de ce monde. Thèmes et figures n'existent que par la forme, laquelle leur insuffle une vitalité qui ne s'arrête pas aux apparences. S'il advient que notre émotion naisse d'un visage saisissant, d'un nu attirant ou d'un paysage bucolique, c'est que la forme leur confère, comme disait Maupassant, « la grâce, la force, la grandeur ». Mais la beauté, puisqu'il s'agit d'elle, surgit aussi bien de la cruauté d'une Crucifixion que de la pureté d'une madone, aussi bien de l'horreur d'une Judith tranchant la tête d'Holopherne que de la sensualité d'une Vénus alanguie.

Que même la laideur puisse être belle, cela ne suffit-il pas à démontrer que l'art est transfiguration ? Il n'est pas jusqu'à l'abstraction, de Kandinsky à Rothko, dont on célèbre aujourd'hui la spiritualité. On peut voir là un symptôme du déboussolement engendré par la mort de Dieu. L'homme, toujours, cherche désespérément à quoi se raccrocher : la superstition, l'idéologie, l'argent, le sexe et maintenant, pourquoi pas, l'art comme religion. Cependant, y a-t-il plus profonde manifestation de cette soi-disant spiritualité que la floraison picturale qui embrasa l'Italie, puis l'Europe, entre la seconde moitié du XIIIe siècle et le début du XVIe siècle ? Quelle merveille, quel miracle même que ces innombrables fresques, polyptyques et miniatures exaltant la vie de la Vierge, la passion du Christ et l'histoire des saints ! Quelle fécondité dans l'imagination, quelle perfection dans l'exécution ! Mais qui s'agenouille encore devant la Madone, qui médite sur les souffrances de Jésus, qui sollicite l'intercession des saints ? Éprouvons-nous jamais un brin de compassion face à ces sublimes tragédies chrétiennes que tant de peintres ont représentées ? Ressentons-nous quelquefois un sentiment de miséricorde pour ces saints héroïques dont ils ont inlassablement illustré le martyre ? Ces représentations et ces illustrations prétendaient enseigner la résignation par l'exemple...

Là n'est plus notre problème aujourd'hui, c'est le moins que l'on puisse dire. De l'intensité de dévotion religieuse qu' exprimait l'art de cette civilisation, que subsiste-t-il ? L'énergie visuelle qui a traversé les siècles. Mais, sachons-le bien : il n'y a pas plus de « message de l'absolu » que de « voix du silence ». Les peintres n'ont rien à dire.

Il leur suffit de nous donner à voir ce qui, sans eux, serait demeuré invisible. Au bout du compte, c'est la qualité de l'œuvre d'art qui survit, et qu'il nous faut caractériser puis évaluer. Cette qualité ne s'apprécie que par comparaison, je dirai même par confrontation. « Les chefs-d'œuvre absolus n'existent que dans une esthétique mystique », écrivait Longhi.

La création artistique s'inscrit en effet dans une succession de sociétés et de cultures, chacune disposant de sa panoplie de fonctions et de genres, de son répertoire de thèmes, de ses normes et de ses recettes formelles. Il en résulte une série de contraintes auxquelles le peintre peut répondre de deux façons. Tantôt il s'adapte au cours des choses, ajoute ou retranche

selon sa pente et ne manifeste sa différence qu'avec discrétion ; tantôt il bouscule les habitudes, innove avec audace et s'impose à son tour comme référence. Ces deux démarches nous permettent-elles de distinguer le génie du talent ? Disons que le talent atteint un but visible de tous, tandis que le génie atteint une cible surgie on ne sait d'où. Mais un grand artiste peut connaître parfois quelque faiblesse, ne fût-ce qu'en se mettant à s'imiter lui-même, à se répéter. À l'opposé, que d'ouvrages étonnants de peintres méconnus ! Que de visions originales qui ne demandent qu'à être redécouvertes loin des sentiers battus !

Approcher, regarder, comprendre : cette démarche s'inscrit dans la durée, une durée qui ne se mesure pas. D'emblée notre réaction est plus ou moins vive, instinctive. Elle semble irrationnelle, mais elle obéit à un certain nombre de données : l'époque de l'ouvrage, la technique et le support, l'invention et la composition, les lignes et les couleurs, le sujet et sa signification – évidente ou cachée –, etc. Chacune de ces informations éveille un écho dans notre sensibilité, ou pas, lève en nous des souvenirs, des comparaisons, ou pas. Selon notre bagage visuel, elles nous permettent de situer l'œuvre dans une séquence historique et dans une hiérarchie esthétique plus ou moins précises. Mais, *in fine*, c'est l'action des formes qui commande notre désir comme notre curiosité. Si elle fait défaut, nous passons notre chemin.

On peut voir aux Offices l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano et celle de Leonardo da Vinci exposées à quelques enjambées l'une de l'autre. Soixante ans les séparent. Qui pense à leur sujet, nous dit Zampetti, tant la forme est différente ? La substance d'une œuvre d'art ne tient donc ni à sa relation avec le monde ni à sa signification, mais à son effet sur celui qui la regarde, par-delà les siècles. Car le peintre est peut-être de son temps, mais ses œuvres le transcendent, ce temps, ou bien ne parlons ni d'œuvres ni d'art.

Une époque comporte souvent plusieurs pôles d'attraction. Maintes séquences formelles coexistent, soit en s'ignorant, soit, le plus souvent, en s'entrecroisant, quitte à changer soudain de direction, à se développer au détriment des autres ou à disparaître sans préavis. Il n'existe pas d'évolution unique et repérable, mais des processus soumis à des facteurs internes (la décision de l'artiste face au problème qu'il veut résoudre et des précédents qu'il en connaît), et externes (les exigences des commanditaires, du marché, de la mode, etc.) qui en déterminent l'orientation, le rythme et la durée.

Les ouvrages d'une même époque sont parfois si dissemblables qu'ils paraissent appartenir à des temps différents. Dès lors, suivra-t-on Benedetto Croce lorsqu'il affirmait que toute œuvre est unique et qu'il est vain de chercher à l'inscrire dans une perspective historique ? Une telle esthétique de la réceptivité se bornerait à étudier l'accueil réservé à chaque création artistique et l'interprétation qui en fut donnée. Si l'on s'efforce de considérer la succession des œuvres dans le temps, leur position et leur poids dans une séquence reconnue, il nous faut, en revanche, exercer sans trembler un impératif critique, faute de quoi l'histoire de l'art balance entre l'annuaire du téléphone et l'horaire des chemins de fer.

Une histoire critique ? Il n'y a pas de Jugement dernier. La postérité n'est objective que par conformisme, ou négligence. Le respect et l'oubli frappent l'art de ce que j'appellerai une servitude d'alignement. Comparaisons et confrontations permettent seules de retracer une évolution, sinon d'établir une hiérarchie. Mais le concept même d'évolution est-il bien adéquat ? Le temps de l'art est discontinu, ses développements irréguliers et ses changements imprévisibles. Quant à nos choix, ils ne sont pas seulement les nôtres, ils sont aussi ceux de notre époque. Il y a dans nos préférences et réticences autant de bonnes que de mauvaises raisons, fondées les unes et les autres sur la mémoire de nos rencontres. J'ai mes affinités et mes allergies. Chacun les siennes. À histoire critique, lecteur critique.

Pour pénétrer l'art et son histoire, il faut regarder les œuvres de près et les idées de loin. Car des idées, tout le monde en a, mais seul l'artiste sait en extraire les formes qui constituent une abstraction du réel. Au reste, quand la peinture ancienne était jeune, nul ne songeait à « penser la peinture ». Si l'on a la chance d'avoir un œil, on essaiera de voir ce qu'a vu le peintre, en sachant, comme le dit Goethe, qu'« il suffit que l'artiste fasse choix d'un sujet pour que celui-ci n'appartienne plus à la nature ». Ce n'est pas l'imitation de la réalité, mais son interprétation qui donnera sa densité au sentiment que nous inspire une œuvre. Fresques, tableaux et miniatures sont là, devant nous, non pas tels qu'il furent créés, mais tels que l'aveuglement des siècles et la cupidité des hommes les ont laissés. L'énergie des formes nous atteint encore, ou pas.

Si oui, elle nous permet d'établir un rapport direct et concret avec l'artiste. Le traduire en mots – les « équivalences verbales » chères à Longhi – n'est pas une mince affaire : entre l'enflure lyrique et le maniérisme pédant, il nous faut cheminer avec sobriété, en nous appuyant sur des données aussi précises que possible.

Et sans cesse garder présent à l'esprit que, comme le dit Volpe, « l'histoire de l'art est faite d'abord d'œuvres, de faits et d'individus ; puis de dates et de relations ; surtout, à la fin des fins, de relations ».

J. G.

De la reproduction photographique

Il se publie chaque année – en général avant Noël – nombre d'ouvrages que, selon Louis Grodecki, « on lit très peu, dont on feuillette l'illustration ». Faut-il incriminer l'auteur, l'éditeur ou l'utilisateur ?

Comme a dit naguère Charles Sterling, « le rêve du critique moderne qui dispose de la photographie est de faire accompagner chacune de ses observations, chacune de ses phrases, d'une image ». Afin de rendre « visible » la période considérée dans ce livre, on a réuni plus d'un millier de photographies ; il en aurait fallu cinq ou dix fois plus, ce qui aurait rendu son coût comme son maniement excessifs. Faute de pouvoir être exhaustif, je me suis donc assigné un objectif simple : proposer au lecteur attentif, désireux d'accomplir ce voyage dans le temps, un guide ou un aide-mémoire visuel.

Cela dit, si l'appareil photographique se révèle un instrument irremplaçable (en particulier pour la peinture murale, souvent plongée dans l'obscurité, et pour l'enluminure, généralement soustraite à la vue du public), il convient d'en rappeler l'infidélité. Quelle que soit la qualité du photographe. Il suffit de comparer plusieurs reproductions d'un même tableau pour en constater l'instabilité – la couleur étant peut-être encore plus traîtresse que le noir et blanc. Et quand bien même choisirait-on la meilleure, elle ne saurait nous faire percevoir ni les dimensions ni la présence du tableau ou de la fresque, non plus qu'en éprouver la matière, la texture, etc. De l'architecture de l'ouvrage à la sensibilité du pinceau, de la conception à l'exécution, les plus remarquables travaux photographiques ne peuvent donner qu'une approximation, voire une... illusion. La preuve : l'expérience paradoxale de la photo qui parfois se révèle plus admirable, sinon plus efficace que l'œuvre elle-même.

Pour les voluptés de l'œil, rien en définitive ne remplace le regard qui cerne, puis scrute, dans le silence (gare à l'audiovisuel !) d'une chapelle ou d'un musée. L'art est une circulation d'énergie entre le spectateur et le créateur. Les illustrations de ce livre sont donc d'abord une invite à quitter son fauteuil.

Sauf exception, nous nous sommes appliqués à indiquer les dimensions des œuvres reproduites – du polyptyque en son entier au panneau de prédelle – afin que, si l'on se livre à des confrontations, on puisse faire les comparaisons et adaptations nécessaires.

Nous ne l'avons pas fait pour les peintures murales, ni pour les miniatures dont le caractère et le format respectifs sont supposés ne pas pouvoir induire en erreur le lecteur.

Introduction

À quoi serait bon l'art, s'il ne faisait voir ce que l'on n'a jamais vu.

Théophile Thoré, *Salon de 1863.*

Entre la fin des croisades et la découverte de l'Amérique, les « primitifs », comme on les appelait naguère, ont accompli des prodiges où le naturel le dispute à l'élégance, et le raffinement à la simplicité. De Florence à Bruges, mais aussi de Hambourg à Valence, de Prague à Naples, et en des lieux plus obscurs, d'Atri à Tiefenbronn, les XIVe et XVe siècles virent s'épanouir ce qui fut peut-être la plus brillante floraison picturale de la civilisation européenne, et en tout cas la première. De ces prodiges souvent méconnus, il ne reste que le dixième, peut-être moins.

Nous sommes à l'aube de la Renaissance. Ce qui précède cette aube n'est pas la nuit. C'est une époque de famine, de guerre et de peste. La mort circule sans trêve au milieu des vivants. Il n'y a d'autre recours que la prière. On s'agenouille devant les *cose miracolose* qui sortent de l'atelier des peintres. Comme leurs commanditaires, ceux-ci ne savent pas grand'chose : la Terre est encore plate.

Il y eut d'abord le Trecento. Un siècle de fer, de sang et d'or. Sa peinture est victime aujourd'hui d'une vaste ignorance, : les universités la délaissent car son contexte se prête peu aux exégèses, et la mode l'oublie à cause de sa rareté sur le marché de l'art. Le public n'y trouve guère d'images propres à la consommation culturelle. Ses ouvrages sont souvent démembrés et dispersés dans des musées que séparent plusieurs milliers de kilomètres, ou bien dans la pénombre d'une chapelle. Cette peinture répondait aux besoins d'une spiritualité qui nous a depuis longtemps désertés ; elle recèle une intensité de sentiment et une signification morale qui nous sont devenues largement étrangères. Ces retables, ces enluminures montrent une finesse, une subtilité d'exécution qui ne correspondent plus guère au goût contemporain, encore moins la discrétion des artistes, dont nous ignorons presque tout. Quelques ensembles de fresques, ici et là, font partie des circuits touristiques. Mais ressuscitée à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, mis à part une poignée d'éminents spécialistes, cette peinture semble aussi éloignée que les tombeaux de la Vallée des Rois.

Il y eut ensuite le Quattrocento, d'où émergea peu à peu ce que l'on a appelé l'« homme de la Renaissance ». On assiste alors aux premiers pas de l'humanisme esquissé par Pétrarque au siècle précédent. Mais qu'on ne se méprenne pas, les aspirations à une conscience morale et civique nourrie d'exemples antiques, et l'approche raisonnée de la réalité, tout cela reste limité à des cercles restreints. Peu de gens sont conscients de vivre l'avènement d'un monde nouveau. Au quotidien, la réalité est impitoyable : aux calamités naturelles la cruauté humaine donne une digne réplique. L'individu conquérant qui se complaît à s'entourer de lettrés et d'artistes, se transforme aisément en loup pour ses congénères. Les tueurs tiennent le haut du pavé et bien des ascensions sont jonchées de meurtres et de pillages. La peinture, qui soudain, pendant les années 1420, fit un bond en avant dans sa capture des apparences, ne laisse rien deviner de ce climat au premier abord. Amplement divulguée depuis le XIXe siècle positiviste dans ses aspects les plus gratifiants pour l'esprit (perspective géométrique, étude de l'anatomie, clair-obscur, inspiration néo-platonicienne, etc.), elle demeure cependant parcourue par des tendances irrationnelles qui laissent entrevoir la violence et les incertitudes de son temps. L'*uomo universale* tâtonne, non sans extravagance parfois.

En fait, la gestation de la Renaissance fut, comme toute évolution historique, une entreprise longue et complexe, pleine de contradictions. La religion, quels que fussent les avatars de l'Église, ne relâchait pas son étreinte, non plus, répétons-le, que la mort. Mais la mort se parait d'une somptuosité fabuleuse, si nous en croyons ce que nos yeux peuvent encore admirer ! Car la beauté, qui faisait bon ménage avec les pompes funèbres, s'épanouissait au bord des charniers. Les images peintes étaient sans doute un luxe, mais leur magie faisait surgir la civilisation même dans une existence soumise aux aléas les plus sinistres.

L'art était le seul moyen de se rapprocher du Ciel. Les siècles précédents n'avaient pas lésiné, l'Occident offrant aux tailleurs de pierre un royaume terrestre à nul autre pareil. De la simplicité romane à l'effervescence gothique, on n'avait jamais vu autant d'édifices dresser leurs clochers, leurs flèches et leurs tours. Les innombrables figures sculptées des personnages sacrés peuplèrent bientôt ces lieux de recueillement et de prière. On aura l'occasion de revenir sur le rôle de l'architecture dans l'essor de la peinture, qu'il s'agisse de la fonction de la décoration murale ou de la leçon spatiale d'une Antiquité réinterprétée – de la basilique d'Assise à la chapelle Pazzi. Mais il convient d'abord de souligner le poids esthétique de la sculpture durant ces deux cent cinquante années d'émergence, puis de suprématie picturale.

Nous sommes là en présence d'un paradoxe historique : au fur et à mesure qu'ils sortirent de l'anonymat des cathédrales, les grands sculpteurs semblent s'être fait rares, mais dans le même temps, de Nicola Pisano à Claus Sluter, de Ghiberti à Donatello, ils imposèrent leur marque à l'évolution de la peinture. En fait, ils l'anticipèrent dans les années 1260-1300 avec les Pisano père et fils et avec Arnolfo di Cambio qui ne manquèrent pas d'instruire Giotto; ils l'anticipèrent aussi vers 1390-1400 avec Sluter qui précéda Campin, Van Eyck et Van der Weyden ; ils l'anticipèrent enfin vers 1415-1430 avec Ghiberti et Donatello, lesquels se disputèrent le magistère à Florence, avant que le second ne s'en fut éveiller Padoue. Quels que fussent les tours et détours de l'art courtois – lui-même sensible à la manière flexible et nerveuse qui finit par conquérir la sculpture gothique –, c'est bien évidemment pour s'assurer la conquête de la troisième dimension que les peintres étudièrent la sculpture, jusqu'à mettre en place, au XVe siècle, des figures de cire afin d'élaborer leurs compositions. Mais les sculpteurs ne leur inspirèrent pas seulement le sens du volume, donc de l'espace ; le sentiment du relief et du mouvement, donc de la vie ; ils les invitèrent aussi à rechercher l'expression des gestes, des attitudes, et à individualiser les visages ; ils leur proposèrent enfin le retour au portrait et au nu. Ceci ne se fit point en un jour, mais il est assez extraordinaire de constater que l'action de la sculpture sur la peinture s'exerça à partir d'une poignée de chefs-d'œuvre semés de loin en loin tout au long de ces deux siècles et demi : de la chaire de Pise à la chartreuse de Champmol, des portes du Baptistère au tombeau d'Ilaria del Carretto, des Quatre Saints à l'autel de Sant' Antonio. Certes, des ateliers des grands sculpteurs, et des moins grands, sortirent par ailleurs des dizaines et des dizaines d'ouvrages admirables, mais la peinture ne tarda pas à submerger la sculpture : elle coûtait moins cher...

Son champ s'élargit très vite quand elle commença à s'éloigner de Dieu. Pourtant, jusque dans ses œuvres profanes, elle garda son souci d'édification. Elle célébra alors la Terre, à travers les thèmes les plus avantageux. En effet, le portrait satisfaisait la vanité, et le paysage, encore accessoire, offrait matière à rêverie réconfortante, tandis que la mythologie introduisait le peintre et son commanditaire dans un univers poétique, et que l'histoire les hissait au rang des âmes distinguées. Mais pour une Vénus ou un Hercule, pour un minois de princesse ou un faciès de condottiere, que de figures sacrées, innombrables en vérité ! Ainsi ce livre débute-t-il dans les premières années du XIIIe siècle, quand un certain Giovanni di Pietro da Bernardone, surnommé Francesco, choisit de revenir aux Évangiles...

En 1215, un changement venait d'intervenir dans la liturgie : le prêtre célébrant la messe élèverait désormais la sainte hostie au-dessus de l'autel, vers lequel tous les regards se dirigeraient. Sur l'autel, on placerait des retables peints où les fidèles contempleraient la calme abnégation du Christ, la tendre dignité de la Vierge et la patience à toute épreuve des saints. Entre le petit frère des pauvres (et des oiseaux) et le nouveau rite de la messe, il n'y a qu'une coïncidence. Mais alors que s'achevaient les grands chantiers des cathédrales où s'affirmait l'intensité d'un foi collective, l'individualisation de la piété trouva peu à peu dans la peinture comme dans l'humilité de saint François une voie plus humaine. Car dans le même temps, à côté des hommes d'épée, on vit apparaître des gens entreprenants, souvent instruits, en quête de richesses et de pouvoir. Les uns et les autres découvrirent ce que l'œuvre d'art, au service de la religion, pouvait leur apporter de prestige. Ils s'en servirent à des fins dont ils ne ressentirent pas la contradiction : la foi et l'orgueil. La privatisation de la dévotion assura la multiplication des psautiers et livres d'heures, des diptyques et triptyques transportables, des fresques et des polyptyques ornant les chapelle familiales. Les exercices religieux tournèrent à la méditation personnelle, et la contemplation des images offrit une occasion d'admiration. De là surgirent le plaisir, puis le désir de posséder une œuvre d'art, de la retenir, c'est-à-dire le sentiment esthétique. Et la peinture s'ouvrit un horizon dont nul ne soupçonnait l'étendue.

Jusqu'à ces dernières années, les historiens ne s'en doutaient pas davantage. Le paradigme giottesque les aveuglait. Ramener la « suprématie » de Florence à sa juste mesure se révélait d'autant plus difficile que l'idée de « progrès » infestait l'histoire de l'art. La fresque succédant à la mosaïque, l'huile et la toile à la tempera et au panneau, la perspective géométrique créant l'illusion de l'espace, etc., le progrès technique biaisait le jugement artistique. La conquête des apparences et la capture du réel instauraient une hiérarchie où l'on s'efforçait de loger tous ceux qui avaient cultivé, d'une manière ou d'une autre, la troisième dimension. L'apologie du calcul perspectif et de la transparence spatiale conduisaient à rejeter dans les limbes les peintres qui, s'arrêtant à l'opacité de la surface, se livraient à des prouesses de raffinement et d'expressivité : les Siennois, les Bolonais, les adeptes du « gothique international », les « pseudo-renaissants », etc. On dédaignait ou n'admettait qu'avec réticence les artistes qui en prenaient à leur aise avec le modèle florentin : les « dissidents » de Giotto, les peintres de Rimini, par exemple ; ou bien les Ferrarais, au Quattrocento. On préférait ignorer les décalages temporels : le succès d'un Pisanello jusque vers 1450, l'activité d'un Giovanni di Paolo jusque vers 1470, le retard de Venise et la lente émergence d'un Giovanni Bellini entre 1450 et 1475. On mettait à l'écart, non sans embarras, l'enluminure franco-flamande, avec son goût des détails et sa perspective atmosphérique ; on admirait avec réticence l'approche analytique, la finesse optique des Flamands. Bref, toute singularité, et l'époque en abonde, était tenue à l'écart : le destin avait choisi Florence, et l'historiographie était invitée à respecter ce choix.

C'était oublier un peu vite que l'hégémonie florentine, dans la seconde moitié du Trecento, avait dû céder le pas à l'Italie du Nord, et qu'Avignon et Paris, Dijon et Prague n'avaient pas tardé à se révéler plus « modernes » que les successeurs de Giotto. Le polycentrisme, pour ne pas dire le régionalisme, était devenu la règle de l'Europe picturale. La circulation des artistes et de leurs ouvrages tempérait l'isolement des « écoles ». Ainsi l'art courtois fut-il encouragé par les mariages dynastiques et les échanges qu'ils engendrèrent. Où, mieux qu'au cœur des châteaux – dans leurs chapelles ou leurs alcôves ! – pouvait naître, ou renaître, la quête de la délectation ? L'extravagance nostalgique, l'irréalisme fastueux et la curiosité naturaliste stimulaient le regard des commanditaires et de leurs artistes,

qui mêlaient allègrement le sacré et le profane. Et ce bien avant la Renaissance. « Style international », a-t-on dit, avec une nuance parfois péjorative. On ne lui pardonnait pas de tourner le dos à la Florence de Giotto et de Masaccio.

Cet art de la danse macabre régna entre 1380 et 1420. Il fit autant, sinon plus, que la science de la géométrie, qui allait bientôt le supplanter, pour promouvoir la somptuosité et la délicatesse d'une peinture que les riches et les puissants cultivaient avec une avidité croissante. La passion – et la collection ! – d'un Jean de Berry furent longtemps sans égales. Mais quand l'homme cessa d'être une figure de fantaisie pour devenir (avec orgueil) la mesure de toute chose, l'Italie retrouva, il est vrai, son autorité. Encore le triomphe de Florence ne fut-il pas sans partage.

De grands artistes, on en découvrira de la Gueldre à la Sicile, de la Bohême à la Provence, et dans les vallées les plus reculées des Apennins. On découvrira aussi qu'il est faux de croire qu'un peintre surpasse l'autre sous prétexte qu'il lui succède. Se montrer plus habile que ses prédécesseurs ou ses rivaux est certes un moyen de s'assurer davantage de commandes. Mais il ne s'agit pas seulement de faire mieux, il s'agit de faire autre chose. De marquer sa différence. Les deux siècles et demi que j'invite le lecteur à visiter recèlent à tout moment et dans des lieux parfois imprévus maints artistes qui s'entendirent à prendre leurs distances avec le déjà-vu pour faire surgir le jamais-vu. Inépuisable fécondité de l'époque, avec son mélange de ferveur et d'imagination, de métier et d'audace. Quelle diversité dans la conception et quel brio dans l'exécution ! D'autant plus étonnants que le répertoire était généralement imposé par le rituel religieux ainsi que, ne l'oublions pas, par les clients. Jamais peut-être on ne vit pareille liberté éclater dans des limites aussi étroites.

Je ne suis pas sûr que la prolifération de fresques, de tableaux et de miniatures que connurent ces quelque deux cent cinquante années permette d'en pénétrer l'esprit. Du moins témoigne-t-elle de l'incroyable volonté d'exister de l'homme européen au milieu des pires calamités. Car cette peinture, née vers la fin du XIIIe siècle entre le Tibre et l'Arno, gagna bientôt toute l'Italie, puis l'Europe tout entière. Le lecteur en découvrira, je l'espère, les aspirations, les triomphes et les métamorphoses à travers une histoire pleine de lacunes et d'énigmes, d'hypothèses et de supputations. J'ai tenté d'en offrir une vision qui s'inscrit d'abord au plus près des peintres, chacun considéré dans sa tradition et son contexte régional ou local, puis qui s'ouvre à la circulation des artistes et de leurs œuvres, en cherchant à établir leurs rapports dans le temps et dans l'espace. Avec le souci d'être aussi précis, concret qu'il est possible dans la caractérisation et l'appréciation des ouvrages.

Considérée *de visu*, l'époque est tout sauf homogène. De multiples tendances picturales orientées par divers pôles esthétiques s'y font jour. On observe certes des normes, mais un regard attentif ne manque pas de distinguer nombre d'œuvres qui ne s'y conforment guère. Cela vaut aussi, on le constatera, pour le *Rinascimento* à Florence qui, si prestigieux soit-il, ne connaît pas l'évolution cohérente qu'on lui prête trop souvent. De même la périodisation de la création artistique n'est-elle qu'une commodité de langage. Les séquences se chevauchent; il advient que de grands commanditaires ne fassent pas la différence entre qui est « renaissant » et qui ne l'est point, choisissant ainsi des peintres d'obédiences divergentes dont la maîtrise du métier était bien le seul point commun.

Il s'agit donc de dire ce que j'ai vu pour inspirer l'envie d'aller voir. Ce livre est une invitation au voyage vers les somptueux vestiges d'un passé terrible et fabuleux, toujours vivant pour les yeux et l'esprit de qui le veut.

IESVS NAZA
REX
IVDAEORVM

I
Le grand chantier d'Assise

LA PEINTURE ÉPOUSE LA VIE

En 1226, quelques mois avant Gengis Khàn, meurt le fils d'un riche commerçant d'Assise. Il avait fait vœu de pauvreté parce que l'argent est le signe du pouvoir de l'homme sur l'homme. Les fondations spirituelles du premier millénaire chrétien s'étaient affaissées. Le clergé, nombreux, partout, tenait étroitement en tutelle les populations, mais avait depuis longtemps cessé d'opposer l'Évangile aux appétits séculiers. L'Église pouvait encore produire des saints, le mysticisme drainer des foules, la peur soumettre les faibles : l'Histoire décidément se refusait à être chrétienne.

Dieu venait de connaître mille ans de souveraineté absolue dans le silence des cieux et les gémissements des hommes. Or, pour François d'Assise, la divinité n'est pas une puissance, même bénéfique, ni un juge, même miséricordieux. Il en appelle à l'humanité de Dieu telle qu'elle fut incarnée par le Christ, une humanité frappée par la douleur et la mort, mais aussi animée du désir de liberté et de justice. L'apparition, au-delà des Alpes, de la joie comme de l'angoisse sur les visages sacrés entourant les porches des cathédrales n'était-elle pas déjà le signe que la nuit peuplée de démons s'achevait ? Dans un monde clos où triomphait l'Éternel, la philosophie allait introduire la nature, l'espérance se faire terrestre. L'extravagante floraison gothique témoignait autant de l'échauffement des esprits que de l'enrichissement des bourses.

Le Bassin méditerranéen était partagé entre le hiératisme contemplatif de Byzance et l'abstraction décorative de l'Islam. L'affirmation de l'individu succédant à l'anéantissement des hommes face à Dieu, telle est l'histoire que nous voyons s'esquisser dans les rares fresques et panneaux peints en Italie au XIIIe siècle qui ont survécu. Dieu n'est plus un implacable souverain régnant dans le silence des cieux ; les souffrances du Christ vont, peu à peu, s'adresser au cœur des fidèles. Avec François d'Assise, les Évangiles redeviennent vivants. Faut-il souligner combien tout ceci est loin de nous ?

La foi : elle avait engendré un univers totalitaire qui connaissait au XIIIe siècle ses premières fissures. La peinture, toute sacrée qu'elle fût, allait s'y glisser, en quête d'air frais.

Le siècle : il bouge. Les croisés pillent Constantinople, mais face aux Arabes et aux Mongols la chevalerie découvre qu'elle n'est pas invincible ; sous la voûte des basiliques, le Christ Pantocrator au regard impérieux voit son autorité défaillir ; un roi de France rend la justice sous un chêne et meurt en combattant les infidèles ; cependant qu'un empereur s'entoure en Sicile d'un harem et rédige le premier ouvrage de science naturelle. Il est excommunié par le pape.

Dans une société cessant de n'appartenir qu'à Dieu, l'art qui était louange devient prédication. Les prestiges de la mosaïque entraînaient la prosternation, non l'adhésion. Celle-ci s'obtient par l'émotion que procure un récit. Au mystère des symboles se substitue le sentiment d'une présence. Faire aimer et non plus craindre. Avec cette ambitieuse tâche naît la conquête de l'homme et du monde par la peinture. Comme les frères des ordres mendiants qui partent sur les chemins lutter contre l'hérésie, la peinture se risque hors des couvents où l'on enluminait les Écritures dans un isolement ésotérique. Moins coûteuse, plus rapide que la mosaïque, elle se révèle propre à satisfaire l'esprit qui rêve d'inscrire sa foi ou sa politique, son orgueil ou son humilité au regard de tous. Elle va s'affirmer instrument de pouvoir et (ou) d'absolution : l'obsession du salut concurrence l'édification des ouailles. Mais les commanditaires choisissent les thèmes, pas la manière. Le pape Nicolas III n'a pas ordonné à Cimabue de se livrer à une pathétique violence expressive pour peindre la foule de la grande *Crucifixion*. Le fils du banquier Scrovegni n'a pas prescrit à Giotto d'unir tension dramatique et sérénité classique.

Si, entre la mort de saint Louis (1270) et l'abandon de Rome par le pape (1304), la peinture épouse la vie, c'est que l'héritage classico-byzantin est sou-

16

1. Anonyme, *Crucifix n° 20.* Vers 1225. 298 x 233 cm. Pise, Museo di San Matteo.

2. Nicola Pisano, *La Présentation au Temple.* 1260. Pise, Baptistère, détail de la chaire.

dain bousculé par la nouveauté barbare, autrement dit gothique. Au nord des Alpes, le sentiment chrétien s'ouvre au monde avec un sens du rythme, une élégance naturelle qui vont conquérir l'Europe. Tout un peuple de statues s'avance. Le sourire de Reims et les larmes de Pise sont irrésistibles.

La sculpture a trente, cinquante ans d'avance ; Nicola Pisano achève la synthèse d'un naturalisme gothique et d'un classicisme antiquisant. Il aura pour successeurs Arnolfo di Cambio dont la gravité, la carrure sont cousines de la monumentalité giottesque, et Giovanni Pisano, son fils, aux penchants fougueux, qui inspirera Duccio, puis Pietro Lorenzetti. La sculpture est un art pilote : Dante ne lui donnera-t-il pas la prééminence ? Quand le mosaïste et le peintre – qui, en Italie, se rencontraient sur le même échafaudage, parfois dans le même artiste – commencèrent-ils à regarder du côté du sculpteur ? La mosaïque célébrait l'autorité divine avec la raideur théocratique exigée par le rituel byzantin, interdisant le moindre mouvement de respiration devant la toute-puissance céleste. Soudain, le peintre doit faire écho au discours des moines prêcheurs, en offrir une évocation visuelle à laquelle le spectateur peut s'identifier. Pour stimuler la foi, il ne suffit plus d'affirmer, il faut montrer, raconter. S'il n'est plus de témoin pour dire comment cela s'est passé, la vraisemblance de l'apparition entraînera la conviction.

Ce besoin d'explorer les apparences brisera l'opacité du mur ou du panneau de bois devant qui, jusqu'alors, on baissait les yeux. Les Romains avaient offert à la peinture les murs de leurs villas, mais il n'en reste guère que des paysages – jardins et architectures imaginaires – sans homogénéité, vacillant dans une perspective floue. Partant de la solide assiette des formes romanes, le naturalisme gothique, lui, esquissera la mise en scène de personnages et d'objets dûment cadrés. Car la stabilité de

3. Nicola Pisano, *La Crucifixion.* 1265. Sienne, Duomo, détail de la chaire.

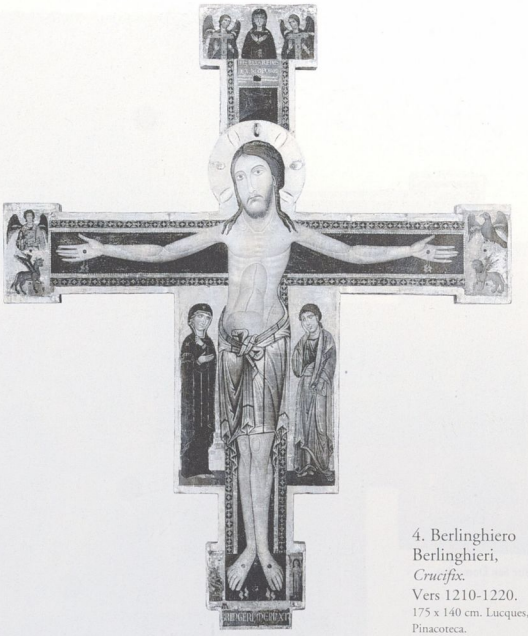
l'espace est la condition de son approfondissement, et la recherche des proportions, le premier pas vers sa mesure. Ainsi le surnaturel marque-t-il un premier recul devant l'ébauche d'une représentation empirique.

AVANT CIMABUE : DE PISE À SIENNE

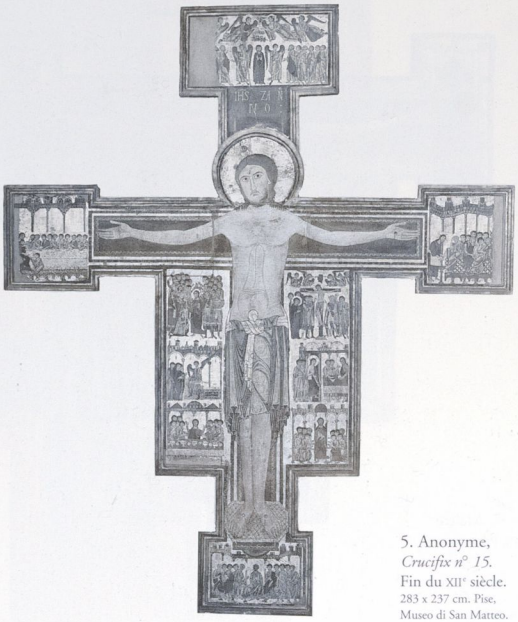
Moins de dix ans après sa mort, François d'Assise fut réduit à l'état d'icône par Bonaventura Berlinghieri dans un retable daté de 1235 qui se trouve toujours en l'église San Francesco de Pescia. Sa figure, sombre et ascétique, est entourée de six panneaux. La vie du saint, si proche de la nature, est représentée avec la raideur cadavérique propre à la *maniera greca* (le renouveau de l'art byzantin aux XIIe-XIIIe siècles n'ayant pas dépassé Venise et la Sicile). Ce traitement ne choquait apparemment pas ceux qui avaient connu François. Totem et tabou, ces commandements du primitivisme, dont la sculpture romane était la dernière manifestation occidentale, gouvernaient encore les esprits. Près de cinquante ans passeront avant que Cimabue ose donner visage humain à saint François. Il le placera
14 dans la basilique inférieure d'Assise, auprès d'une Vierge entourée d'anges : petit, les traits tirés, serrant un livre contre sa bure. Nul ne peut dire s'il ressemble à l'homme qu'on avait pu rencontrer dans les rues d'Assise (d'autant que cette fresque fut restaurée au XIXe siècle). Mais comment douter de sa vérité !

Entre-temps la mutation commencée sous le règne de l'empereur Frédéric II, mort en 1250, avait pris une dimension tant morale que stylistique : rejet de la déformation visionnaire de l'art roman comme des rigides formules de l'art byzantin, introduction de modèles gothiques et ébauche d'un retour au classicisme. Notons ici la curieuse conjonction entre le saint et l'empereur, le premier qui fut, sinon l'initiateur, du moins le mythique protagoniste d'un nouveau sentiment de la nature, le second qui entendait voir le monde physique avec le regard aigu de ses faucons. Retour au sens de la vue ? Le chasseur comme l'ami des oiseaux... L'intérêt porté par Frédéric II à la sculpture comme support d'un culte impérial inspiré de l'Antiquité constituait, par son caractère profane, un défi à la fois politique et artistique au hiératisme ecclésiastique. De même que l'évangélisme de François d'Assise insultait le luxe de la curie. Admirons donc que simultanément, ou presque, la vie ait pénétré les arts visuels pour glorifier le pouvoir d'un homme et célébrer la simplicité d'un autre.

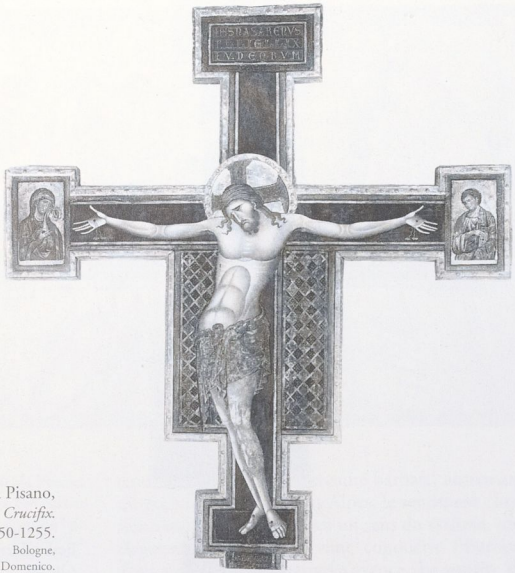
C'est bien un souffle de vie, sinon de liberté, qui commence à se glisser chez deux peintres, Guido da



4. Berlinghiero Berlinghieri, *Crucifix.* Vers 1210-1220. 175 x 140 cm. Lucques, Pinacoteca.



5. Anonyme, *Crucifix n° 15.* Fin du XIIe siècle. 283 x 237 cm. Pise, Museo di San Matteo.



6. Giunta Pisano, *Crucifix.* Vers 1250-1255. Bologne, église San Domenico.

7. Maître de Saint François, *Crucifix.* Vers 1250. 96 x 73 cm. Paris, musée du Louvre.

Siena et Coppo di Marcovaldo. Avant eux des modifications iconographiques indiquaient déjà une évolution des mentalités. Ainsi le Christ toujours vivant – *christus triumphans* – devient-il moribond – *christus patiens.* On peut voir au musée de Pise deux grands crucifix flanqués des scènes de la Passion : le premier, dit *Crucifix n° 15*, datant de la 5
fin du XIIe siècle, n'est qu'une idole qui courbe les têtes et soumet les esprits : c'est une forme aussi impassible que monotone. Le second, dit *Crucifix* 1
n° 20, peint vers 1225, traduit tout le poids de la souffrance humaine : la tête affaissée sur l'épaule, les paupières closes, le corps qui fléchit et jusqu'aux doigts qui retombent sont plus qu'une innovation iconographique; le dessin souple et sensible ébauche une nouvelle vision. Les scènes relatant des événements postérieurs à la mort du Christ, qui flanquent son corps agonisant, celles placées aux extrémités de la croix, à la tonalité noire, brune et rouge, presque monochrome sur un fond d'or pâle, constituent un exemple exclusif, pour l'époque, de flexibilité linéaire. La petite *Pietà*, notamment, est un chef-d'œuvre d'émotion à la fois religieuse et esthétique, comparée aux impavides «momies» qui circulaient toujours en abondance. On ne connaît aucun ouvrage du même artiste : nous sommes en présence d'un *unicum,* le rescapé d'un immense naufrage, celui de la peinture des XIIIe et XIVe siècles.

Lucques est, semble-t-il, avec Pise, aux origines de la peinture toscane, avant Florence et Sienne. On peut y voir aussi un *Crucifix* de Berlinghiero Berlin- 4
ghieri – le père de Bonaventura – peint entre 1210 et 1220 : le Christ, encore vivant, demeure roide bien qu'il ait perdu son caractère impérieux. Les Berlinghieri sont encore loin de la pure linéarité du *Crucifix n° 20.* En revanche, Giunta Pisano, dont il subsiste plusieurs crucifixions, marque un pas important. La Vierge et saint Jean sont désormais placés aux extrémités de la croix. Trois de ses ouvrages, qui permettent de reconstituer son évolution, furent exécutés respectivement vers 1235-1240 (Assise, musée de la Basilique), puis vers 1240-1250 (Pise), enfin vers 1250-1255 (Bologne). 6
Une évolution menant tout droit à Cimabue. La vision de la mort que nous offre Giunta Pisano s'affirme dans un rythme dont la pureté s'accroît d'une crucifixion à l'autre. L'expression dramatique s'accentue avec le déhanchement du Christ. Tendus sont les bras ; tendues sont les mains aux doigts effilés ; fortement marqués sont les yeux, le nez, la bouche ; et arqué, le corps qui se soulève et se déporte hors de la croix. Le passage de Giunta Pisano à Assise ne resta pas sans écho chez le Maître de Saint François et chez le Maître des Crucifix bleus. Du premier, il subsiste trois *Crucifix* (Louvre, vers 1250 ; Londres, vers 1275 ; Pérouse, daté 7
1272), un morceau de fresque avec la *Déposition de Croix* (basilique inférieure d'Assise) vers 1260, et

8. Maître
des Crucifix bleus,
Crucifix.
Vers 1260-1280.
Assise, Museo Sacro.

9. Coppo di Marcovaldo, *Madone trônant.* Vers 1265-1270. 233 x 125 cm. Orvieto, Santa Maria ai Servi.

quelques panneaux provenant d'un grand devant d'autel (voir la *Déposition* à Pérouse). Du second, il
8 reste quatre *Crucifix* (Assise, Cologne, Faenza, Boston) exécutés entre 1260 et 1280. L'expressivité assez élégante de l'un, le superbe raffinement chromatique de l'autre ne durent pas laisser Cimabue indifférent.

Le crucifix constituait, si l'on ose dire, le pain quotidien du peintre. Coppo di Marcovaldo, premier peintre florentin dont le nom nous soit parvenu, en livra un à San Gimignano, vers 1250-1255, c'est-à-dire à l'époque où Giunta achevait sa carrière. Il s'agit d'un ouvrage assez traditionnel. Mais ses deux *Madone trônant* révèlent l'émergence d'une certaine plasticité dans des modules byzantins. Il peignit la première en 1261 pour Santa Maria dei Servi à Sienne (après avoir été fait prisonnier en 1260 par les Siennois à la bataille de Montaperti), la seconde pour l'église homonyme
9 d'Orvieto vers 1265-1270. Ce sont des ouvrages encore quelque peu solennels, aux lignes tranchantes, sculpturales. Cependant, ils sont assortis d'un riche coloris où les fastes de l'or enchâssent les étoffes et les chairs : voir les coussins sur lesquels la Madone est assise, voir le voile qui entoure sa tête et tombe sur ses épaules, sa couronne, voir le clair-obscur qui joue sur son visage (repeint, il est vrai, dans les deux cas, au début du Trecento).

Coppo fut-il influencé par Guido da Siena ? Dans l'humanisation des types byzantins, celui-ci franchit une étape dans une série de petits panneaux narratifs, issus de retables démembrés et aujourd'hui dispersés. La pinacothèque de Sienne en conserve de remarquables échantillons (le Louvre en compte aussi deux), notamment *L'Entrée du Christ à Jérusalem* (vers 1270-1275), *La Trahison de Judas* et *La* 10
Crucifixion (vers 1275-1280). La clarté de l'action n'y souffre pas, au contraire, de l'attention portée aux détails, c'est-à-dire aux visages, aux habits des personnages, ou bien au décor d'arbres, de rochers et d'architecture. Pour la première fois depuis qu'elle est sortie des catacombes, la peinture semble bouger: la vivacité dramatique met les lignes en mouvement. Peu après 1280, un artiste anonyme, le Maître de Saint Pierre, peindra un *dossale* – devant d'autel – avec *Saint Pierre trônant* (Sienne). Les dix scènes entourant celui-ci sont les premiers chefs-d'œuvre de la peinture siennoise ! Facture exquise conférant une noble légèreté aux personnages, ardente fraîcheur d'un chromatisme contrasté. Regardez les bleus et les roses, les mauves et les jaunes de l'*Annonciation* ; on croit voir la chrysalide 11
d'où sortira Duccio.

L'histoire de l'art, ayant dû renoncer à l'idée fixe du progrès, s'est largement vouée à la recherche des influences. La quête généalogique réintroduit d'une manière détournée une sorte de déterminisme, un peu vague mais rassurant. Tâche rendue particulièrement ardue au Duecento – XIIIe siècle – par la rareté des œuvres et la quasi-absence de documents. Pour la période 1200-1250, on dispose de trois panneaux datés ; pour les années 1250-1300, on compte vingt-deux panneaux datés et documentés, et dix-neuf signés mais non datés. De nombreux peintres, la plupart anonymes, ont cependant été redécouverts, qui donnèrent son élan à la peinture italienne entre 1250 et 1275, parallèlement à la rapide expansion citadine des franciscains : citons Margarito d'Arezzo, le Maître de Saint François, le Maître de Sainte Claire, le Maître de Saint Martin, le Maître de San Gaggio, le Maître de Varlungo, etc. Et arrêtons-nous un instant sur, sinon le plus remarquable, du moins le plus intrigant : le Maître de Saint Martin qui tient son nom, au musée de Pise, d'une *Madone trônant entre deux anges* avec, à ses 13
pieds, *Saint Martin donnant son manteau à un pauvre* et sur les côtés douze *Scènes de l'enfance de la Vierge*. La sécheresse byzantine s'assouplit, le regard de la Madone perd de sa fixité, les lignes de son manteau ondulent. Les scènes latérales sont les plus

surprenantes avec leur lyrisme discret, fait de sobriété dramatique, de rythmes élégants et de chromatisme raffiné. Chaque événement garde sa solennité, mais une humanité plus vraie et plus sensible se manifeste subtilement.

Ce chef-d'œuvre d'une finesse qu'on ne retrouve pas dans les quelques rares ouvrages également donnés au Maître de Saint Martin doit-il être daté vers 1260, comme le voulait Longhi ? Il ne serait pas alors passé inaperçu de Cimabue. Ou bien faut-il le situer vers 1275-1280, voire vers 1290 comme d'autres l'affirment ? Le Maître de Saint Martin ne serait dans ce cas qu'un contemporain de Cimabue.

10. Guido da Siena, *La Trahison de Judas.* Vers 1275-1280. 34 x 32,5 cm. Sienne, Pinacoteca.

LES *PRIMI LUMI*

Le vaste jeu de l'attribution et de la datation, c'est-à-dire des hypothèses souvent contradictoires, fait le charme exclusif de l'historiographie picturale. Quand, faute de documents, les regards les plus exercés ne sont pas en mesure de savoir qui a peint quoi ou bien, devant une série d'ouvrages, comment elle s'ordonne, l'intérêt du spectateur curieusement s'enfièvre : la loupe du connaisseur devient celle du détective. Quoi de plus ludique, par exemple, que d'interroger, après les plus grands historiens, la petite *Flagellation* de la Frick Collection à New York : Cimabue ou Duccio ? Cette querelle d'attribution ne saurait modifier la stature des deux artistes. Le doute qui subsiste, en revanche, souligne la place occupée par Cimabue au carrefour de Sienne et de Florence : s'il ouvrit la voie à Giotto, son plus fidèle disciple ne fut-il pas Duccio ?

17

Cimabue, de son vrai nom Cenni di Pepi, né à Florence vers 1240 (?), fut – nous le savons grâce à Dante – le premier peintre de son temps, jusqu'au jour où surgit Giotto dont, selon la tradition, il aurait été le maître. Au début du XVe siècle, Cennino Cennini affirmait qu'avec Giotto la peinture était passée du «grec» au «latin» : c'était renvoyer Cimabue dans les ténèbres extérieures. Giotto est un géant qui éclipsa longtemps non seulement Cimabue, mais aussi les Siennois, les peintres de Rimini, de Bologne et autres lieux, sans compter ses contemporains florentins. Nous pouvons avoir aujourd'hui une approche plus équitable – et plus délectable dans sa diversité.

La production picturale devint prolifique en Toscane, en Ombrie et à Rome à partir des années 1260. Elle reste pour nous largement anonyme puisqu'on compte près d'une cinquantaine de maîtres italiens non identifiés au XIIIe siècle et près d'une centaine au XIVe. Cimabue en émergea sur les traces de Coppo di Marcovaldo et de Giunta Pisano. Dès sa première œuvre reconnue, le *Crucifix* d'Arezzo, il semble qu'il emprunta au premier sa somptueuse monumentalité, tout en adoptant le rythme et la flexion du second. En 1272, Cimabue était à Rome : y perfectionna-t-il sa pratique de la mosaïque ? Y découvrit-il l'art classique ? La mort de Frédéric II ayant mis fin à la menace qu'il faisait peser sur la Papauté, celle-ci pouvait s'employer à rendre sa splendeur passée à Rome. Et c'est évidemment la curie qui envoya Cimabue à Assise, où avaient déjà travaillé des peintres ombriens et d'outre-Alpes.

11. Maître de Saint Pierre, *Saint Pierre trônant,* détail : *l'Annonciation.* Vers 1280. 32 x 35 cm. Sienne, Pinacoteca.

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

12. Assise, basilique San Francesco : nef de l'église supérieure.

La basilique avait été consacrée en 1253 ; le pape avait octroyé aux franciscains le privilège d'utiliser les aumônes à sa décoration. Peu après, en 1257, Bonaventure fut nommé général des franciscains ; il était présent à Assise de 1260 à 1263, année où il quitta l'Ombrie, tandis que le futur pape Nicolas III (1277-1280) était désigné comme protecteur de l'ordre. À partir de ces quelques dates, on ne cesse, depuis la fin du siècle dernier, de discuter de la chronologie et des auteurs du chantier pictural d'Assise, le plus important et le plus vaste que la Chrétienté eût connu avant celui du Vatican aux XVe-XVIe siècles.

On y distingue sans peine trois étapes : d'abord, les fresques de la nef inférieure et celles du transept et du chœur supérieur dans les années 1260-1280 ; ensuite, les fresques de la nef supérieure dans les 12
années 1290 ; enfin, les fresques des chapelles et du transept inférieur dans les années 1310-1320. La première étape, qui seule nous intéresse ici, vit se succéder trois *botteghe* : un groupe de peintres septentrionaux, familiers de l'art gothique franco-anglais ; un atelier ombrien avec le Maître de Saint François à sa tête. Celui-ci, de culture byzantine tardive et de formation giuntesque, avait cependant vite assimilé la *lingua franca* des précédents, surtout dans le domaine décoratif. Cimabue et ses aides constituèrent la troisième *bottega*.

S'il est vraisemblable qu'au début, c'est-à-dire vers 1260, l'ensemble put être conçu par Bonaventure, avec Nicolas III, on assiste ensuite à une récupération de la vision franciscaine par la curie romaine, soucieuse d'orthodoxie ecclésiastique. Ainsi le Maître de Saint François chargé de l'église inférieure y peignit-il probablement entre 1261 et 1263 un cycle de fresques avec des scènes christologiques, tout en empruntant aux artistes septentrionaux qui travaillaient dans l'église supérieure leurs motifs décoratifs et géométriques de végétaux. L'atelier gothique était, lui, responsable du transept nord où il allait peindre le Christ en majesté, la Transfiguration, les prophètes Isaïe et David, deux séries d'apôtres et des têtes de rois (on peut encore en admirer quelques morceaux malgré les atteintes du temps).

La linéarité graphique et la recherche d'une élégante verticalité importées d'outre-monts firent alors une brève apparition sur les murs italiens. Mais à quelle date ? Entre 1253 et 1260 ? Ou vers 1275 ? On en dispute encore. Une chronologie précoce paraît plus logique dans la mesure où le Maître de Saint François semble avoir rencontré l'équipe septentrionale. Celle-ci interrompit brusquement son chantier, laissant son programme inachevé pour des raisons que l'on ignore. Le Maître de Saint François poursuivit son activité après Assise. Il exécuta à Pérouse avant 1266 un *paliotto* (devant d'autel), puis en 1272 un *Crucifix*. C'est vers Pérouse et Gubbio que les premiers modèles élaborés à Assise connurent un début de diffusion.

Quand Cimabue arriva-t-il à Assise ? Présent à Rome en 1272, il paraît vraisemblable qu'il eût été ensuite commissionné par Nicolas III à son avènement en 1277, sinon avant, et fût resté à l'ouvrage dans le transept gauche jusque vers 1280. Peut-être même peignit-il auparavant, dans l'église inférieure, la *Maestà* auprès de laquelle se tient l'humble Fran- 14
çois : cette œuvre calme, toute de mélancolique élégance, très humaine peut-on dire, contraste avec les fresques au climat mystico-dramatique que le pape lui aurait ensuite commandées.

Cet ensemble, qui dut être assez prodigieux, n'a hélas guère été ménagé par le temps. La grande *Cru-* 16
cifixion (près de sept mètres de largeur pour trois mètres cinquante de hauteur) en reste le plus saisissant témoignage. Avait-on jamais vu pareille véhémence pathétique ? L'oxydation ayant détruit les couleurs et donc inversé les rapports lumineux, les formes s'en trouvent exacerbées : le spectateur perçoit l'intensité de l'élan et l'exaltation concentrée qui devaient alors animer Cimabue. Nul auparavant n'avait peint la scène culminante du drame de la Passion avec une telle tension. Les scènes de l'*Apocalypse* n'ont pas été beaucoup plus épargnées. Seuls les *Évangélistes*, à la voûte de la croisée du transept, ont conservé une relative fraîcheur.

Cimabue se souciait-il d'adapter son style au thème qu'il avait à traiter ? On croit le deviner dans ces fresques où il semble être passé de l'expressionisme inspiré à la noblesse héroïque. À moins que ce changement ne répondît à l'attente du commanditaire ? On peut se le demander car Cimabue nous apparaît souvent drapé dans la tradition : le *Crucifix* d'Arezzo ne se conformait-il pas aux souhaits des dominicains qui appréciaient Giunta Pisano ? Mais

13. Maître de Saint Martin, *Madone trônant entre deux anges*. Vers 1260 (?). 162 x 125 cm. Pise, Museo di San Matteo.

14. Cimabue, *Vierge à l'Enfant avec saint François.* Vers 1275-1280. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

il se montre aussi en quête d'équilibre et de symétrie, comme dans la *Maestà* des Offices dont le rythme pressant est adouci par des inflexions classiques. L'ardeur et la vigueur qu'il déployait dans le transept d'Assise parurent-elles excessives ? Quitta-t-il de lui-même le chantier ou lui chercha-t-on des successeurs pour décorer la nef ? Quoi qu'il en soit, cette oscillation entre le monumental et le paroxystique ne facilite pas l'établissement d'une chronologie même approximative.

La puissance tragique, le sentiment douloureux, l'âpreté du dessin, les couleurs froides caractérisent non seulement la grande *Crucifixion* mais, quoique à un moindre degré, les *Évangélistes* de la voûte et la *Vie de la Vierge* dans l'abside. Ces fresques sont-elles antérieures ou postérieures à la *Madone et saint François* de la basilique inférieure ? Et surtout l'immense *Maestà* des Offices (près de quatre mètres de haut) est-elle antérieure ou postérieure à celle de Duccio, dite *Madone Rucellai*, datée de 1285, que l'on attribuait jusqu'au début de ce siècle à Cimabue ? Quant à la *Maestà* du Louvre, peinte vers 1270-1275 pour les uns, ou bien ouvrage tardif, voire de *bottega* pour les autres, comment la situer ?

L'attrait – ou l'indifférence – que peuvent encore susciter ces œuvres n'ont rien à voir avec ces problèmes d'antériorité. C'est pourquoi j'ai laissé pour la fin le chef-d'œuvre de Cimabue, avant sa quasi-destruction par l'inondation de Florence en 1966 : le *Crucifix* de Santa Croce. Bien que fidèle aux modèles de Giunta Pisano, ce Christ en croix, que l'on date avec la même assurance des années 1270 ou vers 1285, s'en éloignait de deux manières : d'une part, l'arc formé par le corps, un corps d'une longueur anormale aux flancs dilatés, exprimait un abandon pathétique mais contrôlé par la sinuosité des contours ; d'autre part, la subtilité du modelé entraînait une transparence à la limite du précieux. Cela ne dut pas échapper à Duccio dans sa quête d'une sensibilité chromatique qui fera la gloire des peintres siennois. Aussi quand Roberto Longhi écrit à propos du *Crucifix* : « certainement le chef-d'œuvre du grand peintre florentin, mais un chef-d'œuvre archaïque et médiéval », on ne retiendra que la première partie de la phrase, sachant trop son antipathie pour tout ce qui gardait quelques traces de byzantinisme. Cimabue, certes, demeure bien en deçà de la *spaziosita e voluminosita* de Giotto ; lui en faire grief constitue un reproche typique de fétichisme progressiste.

De même l'historiographie se complaît-elle à des querelles d'attribution qui lui font presque oublier l'objet de la discussion. Ainsi ne peut-on être certain que les deux *Madone* de Bologne et de Washington, l'une grande, l'autre petite, soient de la main de Cimabue ; on les prête plus volontiers à son entourage. J'ai déjà évoqué le problème pour la *Flagellation* de la Frick Collection à New York : Cimabue ou Duccio ? Cela fait trois tableaux qui, quand bien même ils appartiendraient à la *bottega* cimabuesque, présentent, à mes yeux du moins, une séduction certaine. Quand les œuvres d'atelier d'un peintre atteignent un tel niveau de qualité, importe-t-il vraiment de savoir qui y a mis la main ?

Ces deux *Madone* ont certes un coloris plus riche que les autres ouvrages de Cimabue. Leur monumentalité, surprenante dans un tableau de dimensions réduites comme celui de Washington, les en rapproche. Que l'on ait pu y voir le fruit d'une collaboration de Cimabue et de Duccio nous invite seulement à ne pas oublier dans quelles conditions travaillaient alors les peintres. L'artisan « moyen-âgeux » qu'était Cimabue se trouvait, comme ses collègues, à la tête d'une équipe qui se déplaçait de commande en chantier. Ces gens-là ne jouaient pas au génie solitaire, même s'ils jouissaient de l'autorité conférée par un talent exceptionnel. Cimabue était maître de ses moyens, s'il ne l'était pas de l'avenir.

Vasari lui reconnaît le mérite d'avoir donné les « *primi lumi all'arte della pittura*[1] ». Nul doute qu'il y ait eu, à certains moments, des rapports étroits entre le vieux Cimabue, le jeune Duccio et le très jeune Giotto : il n'est pas même interdit, tout romantisme mis à part, de les imaginer discutant ensemble sur les échafaudages d'Assise. Duccio demeura probablement quelque temps dans l'orbite de Cimabue au début des années 1280 ; et Giotto après lui. C'est pourquoi on pourrait être tenté d'avancer à la fin des années 1280 les fresques de Cimabue – Giotto lui succédant dès le début des années 1290, pour ainsi dire dans la foulée. *Ma chi lo sa ?*

1. « Les premières lumières à l'art de la peinture. »

LE DERNIER MIRACLE DE FRANÇOIS D'ASSISE

«Depuis ce jour de 1786 où Goethe arrivant à Assise, au cours du voyage qu'il fit en Italie pour y visiter les grands monuments de l'Antiquité, passait sans s'arrêter devant l'église San Francesco [...]», rappelait naguère Millard Meiss. Oublié l'humble François, oublié le grand chantier d'Assise. Et pourtant, pendant cinquante ans, quelle intense activité ! Le Poverello avait éclaboussé de son évangélisme les dignitaires de la curie romaine, qui ne ménagèrent rien, dirait-on aujourd'hui, pour le récupérer après sa mort. Et d'édifier une double basilique pour abriter son tombeau, et de programmer une décoration fastueuse qui célébrera davantage son accord avec Rome que sa divine simplicité. «Quand les frères iront à travers le monde, ils n'emporteront rien pour le voyage, ni bourse, ni sac, ni pain, ni argent...», avait-il dit. Les pèlerins venant faire leurs dévotions au saint homme se virent offrir un spectacle pictural dont la magnificence eût abîmé le sujet de leur culte dans le désarroi et la contrition, mais un spectacle propre à soumettre les cœurs. La construction de la double église fut entreprise deux ans après la mort de François : en bas, une vaste crypte ; en haut, une large nef offrant un espace clair et unifié propice au prêche. Gothique certes, mais le gothique italien qui se soucie peu de verticalité appelle la fresque plutôt que le vitrail. Pour faire d'Assise un instrument d'extase collective et de

16. Cimabue, *La Crucifixion*, détail. Vers 1280. Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

15. Cimabue, *Crucifix*, détail. Vers 1285 (?). Florence, église Santa Croce.

17. Cimabue (?), *La Flagellation du Christ*. Vers 1285. 24,7 x 20 cm. New York, Frick Collection.

dévotion populaire, il fallut convaincre les franciscains d'abandonner leur rigorisme. Ce ne fut pas trop difficile. Rome – qui d'autre ? – décida du choix des peintres. Rome qui s'efforçait d'assurer la suprématie des « conventuels » sur les « spirituels », des frères accommodants sur ceux qui se voulaient fidèles à la règle de pauvreté absolue. Cimabue cependant n'était point romain. Parmi ceux qui furent désignés pour lui succéder, un seul, Torriti, l'était, auquel la décoration de la voûte, partie subalterne, fut confiée. Qui étaient les autres ?

La question de savoir qui fut à l'origine de la « révolution » picturale dont la grande nef de la basilique devait devenir le théâtre a torturé depuis un siècle maints cerveaux d'historiens. Rome comptait trois mosaïstes et peintres éminents : Cavallini, Rusuti et Torriti. Le premier passa longtemps pour l'initiateur de la *renovatio*, pour l'inspirateur de Giotto. Puis le rôle de celui-ci dans le cycle de saint François fut contesté, sinon nié. À son tour Cavallini se vit ravalé au rang de suiveur de Giotto, lequel fut identifié au Maître d'Isaac, cet inconnu qui aurait commis deux fresques antérieures au cycle de saint François. Cependant, la présence d'un – le Maître de la Capture du Christ – ou de plusieurs disciples de Cimabue était également reconnue dans la partie supérieure de la nef. Bref, qui a peint quoi ? En l'absence de tout document, il ne reste que les fresques, et nos yeux pour les voir. Et une inépuisable bibliographie qui se divise en « séparatistes » et « pangiottistes ».

La seconde moitié du XIIIe siècle vit, semble-t-il, s'affirmer une influence classique tant en sculpture qu'en peinture. Je dis « semble-t-il » car les témoignages sont rares : quels manuscrits, quelles icônes byzantines circulaient en Italie, on l'ignore ; des ateliers de sculpteurs encouragés par Frédéric II, on sait fort peu de choses ; les mosaïques et peintures exécutées à Rome et alentour sont en majeure partie détruites – les principales exceptions étant la décoration de Torriti à Santa Maria Maggiore et les ouvrages de Cavallini à Santa Cecilia et Santa Maria in Trastevere. Certes Nicola Pisano, actif à partir des années 1250 à Pise, Sienne, Bologne, Pérouse, s'inspire de la sculpture antique, mais il œuvre en territoire gibelin ; c'est seulement son disciple, Arnolfo di Cambio, qui fera, dans le dernier quart du siècle, le lien avec Rome et Florence, tandis que Giovanni Pisano s'écartera de son père pour mener, dans son style dramatique et expressif, ce que Panofsky appellera la « contre-révolution gothique ». À quel moment et comment s'ébaucha en peinture le naturalisme narratif, nous ne le savons guère. À Rome, et avant Assise peut-être. En fait, la querelle de préséance entre Rome et Florence a peu de sens. Il est assez facile de dévaluer Cavallini puisque aucune trace de son activité avant 1290 ne subsiste ; mais le fait est que Cimabue et Giotto séjournèrent l'un et l'autre à Rome avant de se rendre à Assise. En vérité, ce n'est ni à Florence ni à Rome qu'éclata la *renovatio*, que jaillit le cours nouveau de la peinture, mais c'est à Assise, à mi-chemin entre les deux. Le dernier miracle de saint François.

Celui qui pénètre dans la basilique d'Assise sait que nulle part il ne rencontrera autant de murs couverts de fresques, peintes par un si grand nombre de peintres, pendant une aussi longue période – de Cimabue à Pietro Lorenzetti. Un chantier auquel seul le Vatican, deux siècles plus tard, peut être comparé. La décoration de l'église supérieure occupe la fin du Duecento ; celle de l'église inférieure ne sera achevée qu'au début du Trecento. Si le visiteur veut tenter de saisir le processus historique, il devra d'abord se rendre dans le transept droit où l'attend, ruiné, le travail de l'atelier des peintres « gothiques », évoqué plus haut. Mais qu'est-ce donc que le « gothique » en peinture entre 1260 et 1275 ? Une tentative de transposer, avec retard, dans les enluminures comme sur les murs, la prodigieuse

vitalité de l'architecture et de la sculpture ? L'*opus francigenum* s'était répandu à travers l'Europe au XIIIe siècle – mode de construction caractérisé, entre autres, par une recherche de la verticalité, d'où la tentation d'appeler «gothique», en peinture, l'allongement des figures. De l'allongement à la sinuosité, voire à la déformation caricaturale, il n'y a pas loin. Le penchant naturaliste de la statuaire gothique au XIIIe siècle avait ensuite gagné la miniature et les ivoires. En Italie, les exemples de vigueur «réaliste» ne manquaient pas non plus parmi les statues et bas-reliefs antiques. Est-ce vers les monuments de Rome ou vers les sculpteurs de Bamberg et de Naumburg que se tourne Frédéric II lorsqu'il manifeste sa volonté de représenter *«ea que sunt sicut sunt»* – «les choses comme elles sont» ? Et les
2, 3 chaires de Nicola Pisano à Pise et à Sienne puisent-elles leur inspiration dans le gothique français ou dans l'interprétation antique des ateliers frédériciens ? Quoi qu'il en soit, ces peintres «gothiques» qui inaugurent le chantier de la basilique supérieure secouent la carapace byzantine, font passer un souffle de vie. Ne leur doit-on pas l'accès de *terribilità* de Cimabue ? N'ont-ils pas donné à penser au jeune Duccio et au très jeune Giotto ? Bref, le «gothique» semble bien être venu se greffer sur l'«antique» pour desserrer le corset imposé par Byzance et faire respirer la peinture.

C'est un premier point. Le second, c'est Cimabue à l'ouvrage, mais jusqu'à quand ? Pourquoi abandonna-t-il soudain le chantier ? Plusieurs peintres lui succèdent on ne sait quand. Ils s'attaquent alors à la voûte et aux travées supérieures de la nef qu'ils emplissent de scènes, la plupart disparues, de l'Ancien Testament. On trouve d'abord Torriti, qui passe pour avoir été le premier peintre de Rome : sa grande mosaïque du *Couronnement de la Vierge* (au début des années 1290 ?) à Santa Maria Maggiore témoigne de la faveur dont il jouissait. La céleste solennité de cette œuvre qu'adoucit la délicatesse des couleurs est égayée par la figuration d'animaux et de végétaux dont Torriti avait probablement trouvé l'exemple dans le naturalisme de l'Antiquité tardive. À Assise, Torriti se livre au
19 même exercice avec la *Création du monde*. Après lui, qui travailla dans cette nef ? C'est l'incertitude. On s'efforce de distinguer le cimabuesque, le cavallinesque (aujourd'hui disqualifié), le giottesque et, pourquoi pas, le siennois. Ici on salue le Maître de
20 la Capture du Christ, disciple assurément de Cimabue, qui donne à la scène éponyme une vigueur accentuée par une certaine caractérisation des visages, par l'esquisse d'un mouvement de foule et surtout par la succession des plans (ne parlons pas d'espace, on verra assez quel abus les historiens font de ce mot dans leur désir inépuisable de marquer un «progrès» dans l'évolution artistique). Là, dans une *Crucifixion*, on croit reconnaître Duccio, peut-être présent aussi dans le *Portement de Croix* attribué au même Maître de la Capture. Plus loin, le Maître d'Isaac... C'est là que la discussion se complique.

Jusqu'alors, de l'atelier gothique au Maître de la Capture en passant par Cimabue, on pouvait distinguer un cheminement de la peinture, indécis mais continu vers, disons, la réalité humaine. Mais les deux scènes représentant la *Bénédiction d'Isaac* et 21
Esaü devant Isaac marquent une rupture, un saut, ou, du moins, une brusque accélération. On a beau en chercher (et trouver) les prémices, le contraste avec ce qui précède reste saisissant. On crut longtemps deviner l'inspiration sinon la main de Cavallini ; on y voit aujourd'hui les débuts de Giotto.

18. Giovanni Pisano, *L'Adoration des Mages*. Vers 1297.
Pistoia, église Sant' Andrea, détail de la chaire.

Arrêtons-nous un instant sur Cavallini qui le mérite, ait-il été ou non l'initiateur de Giotto. Car, après l'avoir porté aux nues, on traite souvent injustement l'auteur des mosaïques de la *Vie de la Vierge* à Santa Maria in Trastevere et de la fresque du *Jugement dernier* à Santa Cecilia in Trastevere.

Pietro Cavallini était le contemporain de Cimabue ; la destruction de ses œuvres antérieures à 1290, en particulier des fresques de San Paolo Fuori le Mura qu'il aurait exécutées entre 1282 et 1285, rend difficile, pour ne pas dire impossible, une juste appréciation de son rôle. Mais Ghiberti, au milieu du XVe siècle, n'hésitait pas à écrire de Cavallini : *«Fu in Roma un maestro dottissimo infra tutte gli altri [...] fu nobilissimo maestro [...] ma tiene un poco della maniera antica cioé greca*[2]*.»* Le «très savant» Cavallini s'était formé dans l'ambiance byzantinisante qui régnait à Rome dans les années 1260-1270 ; il en tire sa monumentalité, un certain classicisme d'inspiration orientale, une iconographie et une typologie des visages traditionnels. Cependant, la présence

2. «Il y eut à Rome un maître très savant parmi tous les autres [...], un très noble maître [...] mais qui tenait un peu de la manière antique, c'est-à-dire grecque.»

19. Iacopo Torriti, *La Création du monde.* Vers 1290. Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

à Rome dans les années 1280 d'Arnolfo di Cambio, l'élève de Nicola Pisano, va accentuer la tendance classicisante de Cavallini en l'orientant vers l'Antiqué occidentale. Leur rencontre est plus que probable : Arnolfo travaille à San Paolo et à Santa Cecilia. La maturation de Cavallini va se traduire par l'humanisation des modèles byzantins, la réduction des scènes à l'essentiel et l'unité de la composition.

Ce que l'on observe dans les mosaïques de la *Vie de la Vierge* qui, si elles restent fidèles à l'iconographie byzantine, s'écartent des canons orientaux par la simplicité et le naturel qui créent comme un lien entre les figures. *«Molto egregiamente*[3]» les jugea Ghiberti. Et il est vrai que le sentiment de sérénité teinté de mélancolie qui s'en dégage, l'esquisse de plasticité dans les formes font apparaître les mosaïques postérieures de Torriti à Santa Maria Maggiore un peu archaïsantes. Avec le *Jugement dernier* présentant sur un mur de quatorze mètres un alignement d'apôtres entourant le Christ, immobiles et solides comme des statues, mais dont l'impassibilité n'interdit pas chez chacun une attitude et une expression différente, Cavallini franchit un pas décisif. Le Christ semble s'adresser aux hommes comme pour leur enseigner la dignité. La sensibilité, la liberté que le peintre avait ébauchées dans ses mosaïques prennent leur essor avec la technique plus souple de la fresque. La puissance des formes soutenue par un chromatisme dense et varié semble projeter les figures hors du mur.

22

On a longtemps daté ces ouvrages respectivement de 1291 et 1293 : on les considérait proches des scènes du Maître d'Isaac et antérieurs au cycle de saint François généralement daté vers 1296. Ce qui autorisait Berenson à qualifier Giotto de *«Follower of Cavallini, influenced by Cimabue*[4].» Mais d'aucuns, voulant à toute force «expliquer» la mutation stylistique considérable séparant le cycle de saint François des fresques de Giotto à Padoue, ont entrepris d'installer celui-ci comme maître d'œuvre à Assise dès 1290 et, pour ce faire, à rejeter les œuvres connues de Cavallini vers la fin de la décennie, transformant le Romain en suiveur du Florentin !

Quoi qu'il en soit, cavalliniennes ou purement giottesques, les fresques du Maître d'Isaac annoncent l'apparition du nouveau cours de la peinture, sinon de Giotto lui-même. Dans ces deux scènes bibliques, l'espace pictural devient concret, mesurable ; les figures se détachent avec autant de sobriété que de solennité. Le drame prend corps à travers l'intensité des regards. Comme dans toutes les grandes œuvres, le sentiment naît de la forme. Que l'on veuille discerner la main de Giotto se conçoit aisément : comment ne pas voir, en effet, l'esquisse de ce qu'il accomplira à Padoue – ses figures sculpturales disposées avec un soin calculé et affrontant le drame avec calme et dignité. Le problème : le Maître d'Isaac est plus proche du Giotto de Padoue que de l'auteur – ou des auteurs – du cycle de saint François. Autrement dit, si le Maître d'Isaac est Giotto, il n'est pour rien dans le cycle de saint François qui serait alors l'ouvrage de ses suiveurs. Car comme l'écrivit Millard Meiss : *«If the Isaac Master is not Giotto, then he and not Giotto is the founder of modern painting»* – «si le Maître d'Isaac n'est pas Giotto, c'est alors lui et non Giotto le fondateur de la peinture moderne».

Les peintres ne se tournent pas alors, comme on le dit trop vite, vers la nature mais vers d'autres formes, d'époques et de provenances diverses. Arracher les bandelettes byzantines, faire respirer la peinture en l'ouvrant à un semblant de vie et de réalité : voilà ce qui agitait le microcosme d'Assise. Entre peintres florentins, romains, ombriens, etc., il régnait sans doute cet esprit de compétition, de rivalité qui est à l'origine des grandes périodes créatrices. À cette effervescence contribuèrent pêle-mêle sarcophages romains, ivoires et miniatures français, les chaires sculptées de Nicola Pisano et la statuaire d'Arnolfo di Cambio. Rome, antique et papale, joue dans l'entreprise un rôle non négligeable, peut-être même en est-elle l'inspiratrice : une mémoire que l'on commence à interroger. C'est probablement pourquoi les peintres d'Assise n'ont pas cédé à la tentation gothique, si elle a pu leur ouvrir les yeux. L'expressivité «barbare», jouant de la nervosité des visages et de l'inclinaison des corps, des boucles de cheveux et de l'ondulation des vêtements, fera plus tard la gloire de Sienne, puis d'Avignon, avant de devenir une mode internationale – nous verrons cela plus loin. Les peintres d'Assise en viennent peu à peu à vouloir aligner la peinture sur

3. «D'une manière très remarquable.»

4. «Suiveur de Cavallini, influencé par Cimabue.»

la sculpture qui a déjà renoué avec le classicisme. Ils s'emploient donc à en finir avec l'abstraction décorative des modèles byzantins en y insufflant, séparément ou simultanément, vitalité, plasticité et tension dramatique, à doses variables.

Sont-ils en quête, comme on le répète, de valeurs spatiales ? C'est l'idée fixe de certains historiens pour qui le destin de la peinture serait tout entier inscrit dans la troisième dimension. Ainsi Bellosi, après bien d'autres, écrit-il : *« l'aspetto piu caratterizante della rivoluzione figurativa sullo scorcio del Duecento è la scoperta (o la riscoperta) dei valori spaziali*[5]. » Cette « découverte » se poursuivra pendant près de trois siècles, pour s'achever avec les exploits des maniéristes. Et Previtali de distinguer déjà des « exploits perspectivistes » (?) chez le Maître d'Isaac ! Je n'ai jamais vu, pour ma part, que la qualité d'une œuvre soit fonction desdites valeurs spatiales. Sinon il faudrait croire que les « scientifiques » du Quattrocento étaient supérieurs aux « empiristes » du Trecento. Est-on bien sûr que la recherche de l'illusion spatiale ait vraiment préoccupé les peintres avant que Brunelleschi (un architecte) et Donatello (un sculpteur) en aient fait percevoir l'intérêt au jeune Masaccio ? La « réappropriation du monde visible en termes de volume et d'espace » est, si l'on veut, sous-jacente à la *renovatio* picturale, mais Giotto s'en est-il lui-même vraiment soucié ? Certes non. Quand il le voudra, il saura, nous le verrons, se livrer aux jeux de l'illusionnisme, permettant à Longhi d'affirmer, dans son célèbre *Giotto spazioso*, qu'il « avait donc pleinement conscience de la perspective ». De cette conscience, il n'en abusa pas si l'on considère l'ensemble de son œuvre ! Croire que Giotto, en tête de ses contemporains, s'était assigné pour tâche de représenter la réalité, c'est faire bon marché de l'ambition que lui dictait son époque, l'amenant plus ou moins lucidement à accomplir la synthèse d'aspirations contradictoires : rendre les personnages sacrés proches des spectateurs – des fidèles – tout en créant un climat de respect et de méditation. Ce que se proposent les vingt-huit scènes retraçant la *Légende de saint François.*

GIOTTO : UN PEU, BEAUCOUP, PAS DU TOUT ?

Longtemps donc, nul ne songea à contester que cet ensemble de fresques, demeurées dans un étonnant état de fraîcheur (mais elles furent restaurées au XIVe siècle), n'ait eu en quelque sorte annoncé les temps nouveaux et que son auteur ne fût Giotto. Dante, premier poète depuis l'Antiquité à encenser un artiste, et Cennino Cennini au début du XVe siècle avaient célébré son génie. Vasari, au milieu du XVIe siècle, juchait Giotto sur un sommet d'où l'on entrevoyait Masaccio et, plus haut encore, Michelangelo. Notons : Dante, Cennini, Vasari, tous florentins, comme Giotto, Masaccio, Michelangelo... Que Giotto soit, à un moment ou à un autre, monté sur les échafaudages de la basilique supérieure, c'est plus que vraisemblable ; on n'imagine guère qu'il ait été ou qu'il se soit tenu à l'écart du plus grand chantier de l'époque. Mais quand et pour faire quoi ? Sur l'évolution dudit chantier, deux thèses s'affrontent : pour la première, généralement admise, des équipes de peintres se seraient succédé, pendant une vingtaine d'années, avec des interruptions. La cause et la durée de celles-ci pourraient être l'intérêt plus ou moins grand porté par les différents papes à l'entreprise et surtout les rebondissements du conflit divisant les franciscains en « spirituels », attachés à l'idéal non conformiste du saint, et « conventuels », respectueux de la hiérarchie romaine. Pour la seconde thèse, récemment proposée, il ne se serait écoulé qu'un lustre, soit à peu près pendant la papauté de Nicolas IV (1288-1292), entre les fresques de Cimabue (considérées dès lors comme une œuvre tardive) et le cycle de saint François. Le passage du « grec » au « latin » s'est-il effectué en un si court laps de temps ? Fut-il le fait d'un jeune homme de peut-être vingt-quatre ans ? Avant d'essayer de répondre, regardons.

20. Maître de la Capture du Christ, *Le Baiser de Judas.* Vers 1290. Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

5. « L'aspect le plus caractéristique de la révolution figurative à la fin du XIIIe siècle est la découverte (ou la redécouverte) des valeurs spatiales. »

Le sujet est sans précédent : la vie et la mort d'un homme encore présent dans toutes les mémoires. Il s'adresse à la foule des pèlerins à qui il convient d'offrir un récit simple, direct – vulgaire, au sens étymologique du terme. À cet égard, c'est une réussite spectaculaire : la valeur illustrative de la majorité des vingt-huit scènes demeure presque intacte sept siècles plus tard, alors que l'« innocence » de François d'Assise nous est devenue étrangère depuis longtemps. Cependant le Maître d'Isaac offrait un exemple : clarté des compositions, densité des formes, expression des sentiments à travers le regard et les gestes. Cette sobriété dramatique ne le désignait-elle pas pour évoquer la *Légende de saint François* ? Du moins constituait-elle un modèle. Ce modèle devait évoluer, on pouvait s'en affranchir d'autant plus qu'il s'agissait de célébrer un contemporain ou presque, non des personnages sacrés ou mythiques.

Si le cycle de saint François est saisissant, c'est bien davantage par sa chaleureuse imagerie que par une énergie formelle et une homogénéité stylistique largement absentes. Des scènes comme la *Renonciation aux biens* ou la *Confirmation de la règle* font certes écho aux innovations du Maître d'Isaac, mais n'est-il pas singulier qu'un programme iconogra- 23

21. Maître d'Isaac, *La Bénédiction d'Isaac.* Vers 1290. Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

22. Pietro Cavallini, *Le Jugement dernier*, détail. Vers 1293. Rome, église Santa Cecilia in Trastevere.

phique sans doute soigneusement établi se traduise par un ensemble aussi inégal, sinon confus ? Le décalage entre le contenu et la forme s'expliquerait ainsi : Giotto aurait laissé à ses collaborateurs le soin d'exécuter ce qu'il aurait élaboré ; ceux-ci auraient suivi plus ou moins bien ses directives. Cette théorie justifierait le disparate des scènes, mais pas la discontinuité de la conception. Peut-on, du reste, considérer comme un assistant le Maître de Sainte
25 Cécile à qui l'on a attribué la première et les trois dernières scènes ? Ce « gothicisant », porté sur la verticalité des architectures et l'allongement des figures, est-il un suiveur de Giotto ? Il est vraisemblable que, lorsqu'il fut décidé d'exalter la vie de saint François, on souhaitait mener l'entreprise rondement. D'où l'appel à plusieurs équipes de peintres, florentins, ombriens, etc., à la personnalité encore plus ou moins affirmée, dont – pourquoi pas ? – celle de Giotto. Travaillant côte à côte, ces peintres partageaient la même vision post-cimabuesque, c'est-à-dire les mêmes aspirations à se rapprocher des apparences. Avec des ambitions, des capacités variables.

Car ce qui sépare Assise de Padoue laisse toujours perplexe malgré les ingénieux efforts d'une escouade d'historiens italiens pour réfuter l'acuité de l'analyse visuelle entreprise par Richard Offner il y a déjà un demi-siècle. À Assise, la diversité anecdotique de la composition, la mollesse des figures ; à Padoue, l'unité scénographique, la densité dramatique ; ici la spontanéité de la narration, avec un brin de naïveté, là un choix intellectuel d'équivalences plastiques, une transposition héroïque et monumentale ; ici un coloris détaillé, indépendant des formes, là le jeu des couleurs accordé à la composition et au dessin. Bien plus, peut-on supposer le jeune Giotto, placé à la tête du plus prestigieux chantier de la Chrétienté, et le laissant au soin de ses aides et de ses rivaux ? Lui qui se consacrera tout entier à la commande privée du fils de l'usurier Scrovegni.

C'est la grande *vexata quaestio* d'une histoire de la peinture qui en compte bien d'autres. Peut-être la plus insoluble. Résumons-la : comment les divergences stylistiques entre la *Légende de saint François*, peinte à Assise vers 1296-1300 et les fresques de

23. Maître de la Légende de saint François, *La Renonciation aux biens*, détail. Vers 1296 (?). Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

Giotto exécutées à Padoue entre 1303 et 1305, soit trois à sept ans plus tard, peuvent-elles être plus profondes qu'entre les scènes d'Isaac, antérieures à la *Légende de saint François*, et ces mêmes fresques padouanes ? À cette question, trois réponses.

La première : minimiser les différences, rechercher les similitudes. On en trouve. Elles ne prouvent rien car ressemblance peut signifier imitation, emprunt. Les peintres n'étaient pas alors obsédés d'originalité, de priorité. Ils partageaient les commandes et jouaient avec un registre formel limité – aussi la parenté est-elle souvent plus répandue que la dissemblance, ce qui ne facilite pas les attributions.

La deuxième : n'attribuer à Giotto que les grandes lignes du cycle de saint François, réalisé par une cohorte d'assistants, qu'il aurait supervisés. Cette position de repli a été adoptée par la plupart des « pangiottistes », qui parlent volontiers de *bottega* lorsqu'ils ne savent plus à quel saint se vouer.

La troisième : reculer ledit cycle vers 1290. En portant l'écart à une douzaine d'années, on rend plus crédible une mutation aussi prononcée dans l'art de Giotto.

Présentée ainsi, la vivacité des affrontements entre les spécialistes n'apparaît guère. Pourtant, chacun se retient mal de traiter l'autre d'aveugle. Ce qui surprend chez les plus grands *studiosi*, ce n'est pas tant leur absence d'humilité que leurs certitudes. Le doute ne les effleure pas : ils démontrent et réfutent à tout va, avec parfois une stupéfiante ingéniosité qui ne convainc qu'eux-mêmes. Saurons-nous jamais quel fut le rôle de la peinture romaine, de Cavallini en particulier ? Peut-on croire, avec Bellosi, péremptoire, que Cimabue fut évincé, pour ne pas dire chassé d'Assise par un très jeune et entreprenant Giotto ? Faut-il se fier à la tradition qui fit de celui-ci le grand innovateur et n'y a-t-il pas quelque naïveté pour un historien à écrire qu'il serait « déraisonnable et contraire à toute logique » de lui contester une position déterminante à Assise ?

Je penche pour le scepticisme. Le XIIIe siècle finissant, encore imprégné d'un intense esprit communautaire, ne se prêtait pas au génie solitaire. Entraîné dans le courant jaillissant d'Assise, Giotto, très jeune ou moins jeune, dut à un moment ou à un autre en prendre la tête. À la différence d'un Duccio qui choisit, lui, de marier la morbide onction byzantine avec l'élan et la flexibilité gothiques. Duccio et Giotto – vision lyrique et chromatique contre vision plastique et dramatique – sont tous les deux élèves ou collaborateurs de Cimabue, ne l'oublions pas, et rendons à celui-ci ce qui lui est dû. Chacun ensuite choisit son chemin. Duccio se montra peu sensible à la *Légende de saint François*. Giotto fut peut-être moins l'initiateur que le plus

30, 31

24. Maître de la Légende de saint François, *Le Miracle de la source*. Vers 1296 (?). Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

25. Maître de Sainte Cécile, *Saint François honoré par un homme simple.* Vers 1296 (?). Assise, basilique San Francesco, église supérieure.

puissant protagoniste du nouveau cours de la peinture. À Padoue, il lui donnera un style, le sien. Les « collègues » se virent alors distancés ; les uns s'efforcèrent de suivre, les autres cherchèrent d'autres voies – en Ombrie, à Sienne, et même à Florence.

Cependant, il faut noter que les innovations d'Assise connurent une plus large diffusion que l'accomplissement de Padoue. Le manque de caractère du cycle de saint François n'y est peut-être pas pour rien. Il sera plus malaisé d'emprunter au Giotto sévère, indubitable, de la chapelle Scrovegni. Les peintres d'Assise étaient, eux, sur la même ligne de départ. Le Maître d'Isaac – Giotto – avait donné le coup d'envoi. Combien de peintres s'élancèrent, nous l'ignorons. Mais quand, à Padoue, Giotto devint maître de son style, l'idéal formel et l'élévation spirituelle qu'il atteignit devinrent hors de portée, sinon pour ses élèves et disciples. Le mythe de Giotto dut sans doute aussi beaucoup à sa personnalité (autorité intellectuelle ? sens des affaires et des relations publiques ?) et au départ de la curie à Avignon, laissant Rome à l'abandon, et le souvenir de ses peintres dispersés, de Naples à Poitiers. On connaît l'attachement quasi superstitieux des historiens italiens à la présence active et prédominante de Giotto dans le cycle de saint François. À l'exception d'un seul : « La question reste pour moi complètement ouverte ; je ne réussis pas, malgré tout, à insérer ce monument capital dans le catalogue de Giotto », a eu l'audace ou l'indignité d'écrire Zeri.

II
Le maître, les disciples et les dissidents

L'opus giottesque

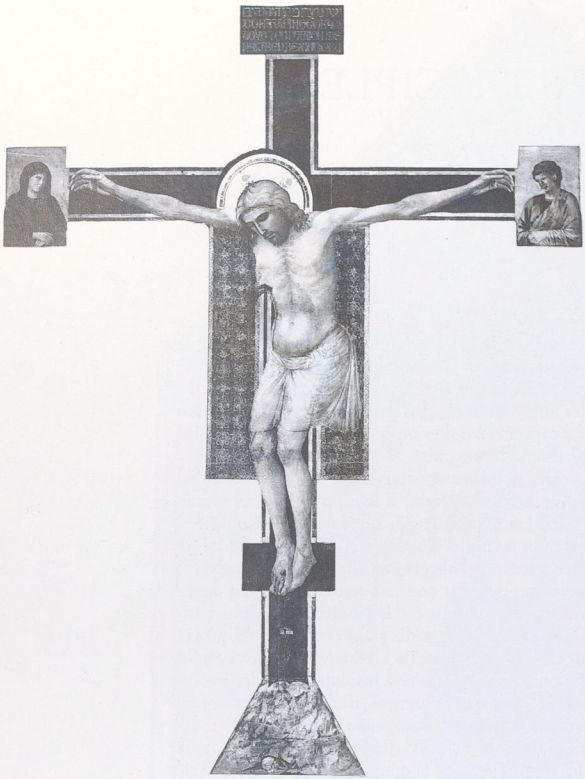
À la tête d'une véritable entreprise, au service des princes, des cardinaux, des banquiers et des franciscains, Giotto œuvra pendant un demi-siècle. On le vit non seulement à Rome et à Assise, mais à Rimini, à Padoue, à Milan et à Naples – peut-être même à Avignon. Il fit de fatigants voyages avec sa *bottega*, qui comptait des peintres aussi doués que Stefano Fiorentino et Maso di Banco. Il séjourna parfois des années loin de chez lui ; la moitié de sa vie active se passa hors de Florence. L'artiste affirmait partout sa maîtrise, sinon sa suprématie ; l'homme d'affaires avait des filles à doter, des assistants et leurs familles à faire vivre. Il n'était pas un mystique. Aucun peintre ne s'imaginait alors exprimer son moi, encore moins l'exhiber, dans ses œuvres. N'appartenait-il pas à une communauté unie par la religion et le métier, partageant les mêmes rites et recettes? Ne nourrissant aucune illusion romantique, son art ne lui paraissait pas sacré, même si la plupart de ses sujets l'étaient. Entouré de collaborateurs souvent de grande valeur, qui n'hésitaient pas à peindre sous son nom, il acceptait toutes les commandes qu'il pouvait honorer. D'où, à côté d'ouvrages de qualité exceptionnelle, des produits plus courants, mais toujours exécutés avec soin. Le peintre avait le sentiment d'être utile : il n'attachait pas moins d'attention à l'interprétation du sujet (imposé) qu'à la naissance de la forme.

Il y avait, comme on dirait aujourd'hui, une culture d'atelier. Dans les limites relativement étroites d'un art obéissant aux règles d'un long apprentissage et aux secrets d'un savoir-faire lentement acquis, le contenu appartenait à tout le monde et la forme aux meilleurs. Dans quelle mesure l'œuvre achevée était-elle une vision instinctive propre à son ou ses auteurs ? Rares sont les connaisseurs à l'œil assez pénétrant pour distinguer telle main de telle autre. Leur jugement n'est jamais à l'abri de la contestation et de la révision. On observe des différences : s'agit-il d'une évolution du peintre ou d'une collaboration ? Des ressemblances : est-on en présence du même artiste ou de son influence ? Il y a les innovations et il y a les emprunts. Chacun selon ses capacités : imiter ou se distinguer. Ou se distinguer après avoir imité.

Des nombreux ouvrages que Giotto et ses collaborateurs exécutèrent il ne reste que morceaux épars. Leur chronologie, à de rares exceptions près, est pour le moins obscure. Cela n'a pas empêché les reconstructions historiques aussi hypothétiques que péremptoires – et contradictoires. Leur seul dénominateur commun est le pourcentage élevé (cinquante, quatre-vingt-dix pour cent ?) de fresques et de tableaux disparus. Face à l'œuvre de Giotto, nous serions devant un puzzle insoluble si la décoration de la chapelle Scrovegni n'avait survécu, quasi intacte, à Padoue. On a pu en fixer la date d'exécution de 1303 à 1305 (encore qu'on ait proposé 1305–1307). C'est là que l'on peut prendre la vraie mesure de Giotto. Certes, il y a aussi les fresques commandées à Giotto après Padoue pour décorer la basilique inférieure d'Assise, mais on s'y heurte à un autre rébus parce que le maître y laissa, semble-t-il, la bride sur le cou à ses plus remarquables élèves. Dans la chapelle Scrovegni, nous nous trouvons en présence d'un chef-d'œuvre d'une cohérence et d'une maturité stylistiques qui rendent encore plus frappant le caractère composite de la *Légende de saint François*. On a bien tenté de reconstituer une évolution stylistiques entre les deux cycles de fresques : on ne dispose à cet effet que de trois ou quatre ouvrages à la date incertaine. C'est d'abord le *Crucifix* monumental de Santa Maria Novella : pour la première fois un homme véritable est crucifié, et non plus un symbole, un homme au corps trapu, affaissé, à bout de souffrance. C'est ensuite la *Madone à l'Enfant et deux anges* de l'église San Giorgio alla Costa et le *Polyptyque de Badia* (Offices), œuvres où l'on sent comme une inspiration gothique. On les situe entre 1301 et 1303 – mais d'aucuns estiment le *Crucifix* de Santa Maria Novella antérieur à Assise. C'est enfin le *Crucifix* au

27

26. Maître de Figline, *Maestà*.
Vers 1320.
300 x 176 cm.
Figline Valdarno, église Santa Maria.



27. Giotto, *Crucifix.* Vers 1301-1303. 578 x 406 cm. Florence, église Santa Maria Novella.

« classicisme » affirmé, laissé par Giotto à Rimini, sur le chemin de Padoue, ou en en revenant – en tout cas stylistiquement proche de la chapelle Scrovegni.

Que Giotto ait oscillé entre un pôle gothique et un pôle classique, on l'admettra d'autant mieux qu'en cette fin du Duecento et ce début du Trecento, la peinture devait chercher sa voie entre les deux modèles, l'un importé du Nord, l'autre hérité du passé. Classique, Giotto ? À Rome, il avait pu interroger l'art antique ; à Pise où il accompagna Cimabue peut-être, les sculptures de Nicola Pisano l'attendaient. Gothique ? Non point le « gothique tardif » irrationnel qui inspirera à la fin du siècle le « style international », mais le « gothique » à la fois vigoureux et majestueux de la grande sculpture française, entre 1150 et 1250. Et pourquoi pas roman ? La fermeté de ses figures statiques, leurs gestes économes n'évoquent-ils pas la solennelle simplicité, la calme densité des églises romanes ? Un coup d'œil sur deux de ses prédécesseurs, élèves sans doute de Cimabue, indique bien le courant qui portait Giotto à Florence même : la *Madone à l'Enfant* (Florence, Accademia) du Maître de San Gaggio est massive, dégage une puissante harmonie ; les *Madone à l'Enfant entre deux anges* (Yale et Stia, près d'Arezzo) du Maître de Varlungo gardent dans leur simplicité une distance calculée.

Giotto, comme tout grand artiste, échappe aux concepts généralisateurs, aux schémas classificateurs. On sourit à voir le mal que se donnent certains pour expliquer la transition entre Assise et Padoue, transition qu'un Previtali est bien obligé d'avouer *« un po'brusco »* entre le « chaotique chevauchement des collaborateurs » et l'« œuvre unitaire et en substance autographe ». D'où les efforts alambiqués pour chercher – et donc trouver – des traces de collaboration à Padoue ou des éléments de continuité dans la reprise des motifs iconographiques et dans quelques analogies stylistiques. En vain : ce qui rapproche les deux cycles de fresques n'apparaît qu'à la loupe ; ce qui les sépare saute aux yeux.

La seule piste passe par Ravenne, sur la route de Rimini à Padoue, où Giotto eut peut-être le loisir d'admirer les mosaïques de San Apollinare Nuovo et de San Vitale, c'est-à-dire le « classicisme byzantin » du VIe siècle. Mais laissons là suppositions et supputations pour entrer dans la chapelle Scrovegni.

Dans ce vaisseau d'un peu plus de vingt mètres de long sur huit mètres cinquante de large s'étagent aux murs, sur trois niveaux, trente-sept scènes aux encadrements richement peints. Elles forment un tout animé d'un rythme monumental. On ne peut manquer, en effet, d'être saisi par une intense impression d'unité que vient renforcer l'abstraction du champ coloré enveloppant le spectateur. Le programme assigné à Giotto était la *Vie de la Vierge et du Christ* et le *Jugement dernier*. Giotto y ajouta une série de *Vertus* et de *Vices* peints en grisaille. Initiative personnelle ? Cela est douteux. Avant de s'appliquer à suivre la narration, pas à pas, le visiteur perçoit la continuité de la construction, la maîtrise de la composition, la dignité et la sérénité des figures, bref une modération et une concentration qui s'opposent aussi bien à la tension expressive de Cimabue qu'au naturalisme quelque peu bigarré de la *Légende de saint François*. La profondeur spatiale que certains croient y découvrir – cette perspective dont on voudrait aussi faire de Giotto l'initiateur – ne retient guère l'œil. Quelle sensation, en revanche, de stabilité, d'équilibre se dégage de la relation des volumes et du rapport des masses ! La ferme simplicité du dessin, le poids des formes et la réduction d'un coloris uni à un rôle secondaire créent un climat d'immobilité. Scène après scène le drame chemine, posément, laissant au spectateur le temps de la réflexion autant que de l'admiration. La peinture gagne en regard sur le monde ce qu'elle perd en soumission à l'ordre du monde (comme dans les

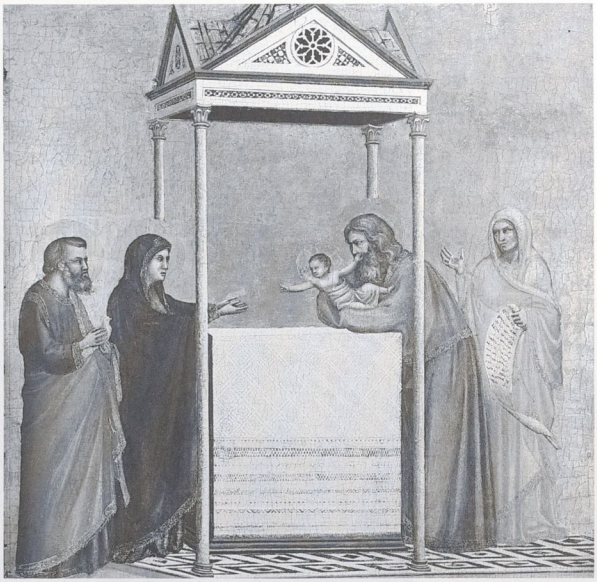
30, 31

mosaïques byzantines ou dans les vitraux gothiques). Le divin se fait terrestre.

Arrêtons-nous là un instant. Le Moyen Age ignorait, méprisait l'individu. Un millénaire de spiritualité avait manifesté la révélation dans des formes géométriques, abstraites, et dans la richesse des matériaux – or, perles, pierres précieuses –, reflet de la lumière divine. Avec Giotto, interprète de la floraison gothique, apparaît un nouveau « sentiment du monde », comme l'appela Croce. Des hommes relèvent les yeux et prennent conscience d'eux-mêmes. Ils redéfinissent leur rapport à Dieu dont le Fils est venu partager leurs souffrances, ils aspirent à se rapprocher du Sauveur. À la crainte succède l'espérance. On est loin, encore très loin de l'appétit de vivre, de l'émancipation de l'individu qui, avec la Renaissance, transformeront les serviteurs de Dieu en d'orgueilleuses créatures. Mais l'individu cesse enfin d'être insignifiant – ou du moins il le croit. Si Dieu s'est fait homme pour mourir sur la Croix, l'homme ne peut-il à son tour se figurer à ses côtés, s'incarner dans les personnages sacrés ?

Regardons à nouveau les premières œuvres de
27 Giotto subsistant à Florence : dans la *Crucifixion* de Santa Maria Novella nous voyons un homme dont le corps est entraîné vers le sol de tout son poids ; la *Madone de San Giorgio alla Costa* est une femme solidement assise sur son trône. Chaque fois, une gravité émane de la forme – et comme un sentiment de sympathie humaine. Que cela corresponde au réalisme, au sens pratique de la bourgeoisie naissante, à ses aspirations à la paix des corps et des esprits, il n'est pas interdit de le penser. Giotto devait être fort étranger aux commentaires poético-philosophiques ou sentimentalo-mystiques dont on l'a abreuvé (lui, et combien d'autres peintres après lui). Est-il besoin de le rappeler ? Les fresques de Padoue furent peintes pour le salut de l'âme d'un usurier, le banquier Scrovegni, par un artiste qui ne dédaignait pas le commerce de l'argent (sur une vingtaine de documents mentionnant le nom de Giotto, plus de la moitié sont relatifs à des prêts, procurations, etc.). Santa Croce, église des franciscains, était aussi celle des banquiers (Bardi, Peruzzi, Baroncelli) pour qui Giotto travaillait. Si l'on a jamais supposé que le peintre ait aussi été un poète ce fut pour lui attribuer la célèbre *canzone su la poverta*[1], charge ironique contre l'idéal ascétique des franciscans dits « spirituels » !

Les personnages giottesques ont les pieds sur terre – comme leurs commanditaires. La chapelle Scrovegni est un théâtre de statues irradiant la force morale autant que physique. Le récit s'inscrit dans une composition stricte, réduite au nécessaire, où les couleurs claires, lumineuses, tendant vers le pâle,



28. Giotto,
La Présentation au Temple.
Vers 1320-1325.
44 x 43 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

29. Giotto,
Maestà.
Vers 1305.
325 x 204 cm.
Florence, Offices.

1. « Chanson sur la pauvreté. »

30. Giotto, *La Présentation au Temple.* Vers 1303-1305. Padoue, chapelle Scrovegni.

le neutre, ne suscitent pas d'émotion et ne distraient pas le regard. Économie de moyens qui exclut le détail superflu, l'accidentel : pas d'art pour l'art, mais sobriété et solidité des figures ordonnées dans une mise en scène soigneusement établie, qui engendre une impression de muette solennité. Giotto est un maître de la statique monumentale : aucune gesticulation. Seul l'indispensable est indiqué. Il ne représente pas le mouvement, il le suggère. Ainsi chaque épisode est-il conçu autour de l'instant le plus dramatique du récit sans qu'une quelconque agitation vienne troubler la contemplation (et, pour les contemporains, la méditation). Pas de foule, les personnages sont solitaires, à la fois proches et exemplaires. Giotto entendait assurément marquer la signification à la fois divine et humaine de la tragédie chrétienne, mais il exprime des états d'âme sans les décrire.

À ce monde inaltérable, invitant l'homme au détachement, son époque prêtait des vertus naturalistes ; Boccace écrivait : « *Il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto*[2] ». Il faut bien entendu replacer ce jugement en son temps : si Giotto semblait imiter la nature, c'est qu'il succédait à des siècles où l'art lui avait tourné le dos. L'humanisation de ses personnages contrastait avec l'impérieux hiératisme byzantin – sans que, pour autant, il en dessinât des portraits. À nos yeux, en revanche, le sens du drame l'emporte sur le naturalisme ; et la recherche plastique sur l'expression. Ce que peint Giotto est commandé par l'intellect, non par les émotions. Il effectue un tri dans ce qu'il a observé, il met de l'ordre, son ordre, dans la réalité et il l'impose aux murs dont il prend possession. Il se soucie moins d'imiter la nature que de donner une équivalence visuelle des valeurs psy-

2. « La vue est induite en erreur, au point de faire croire vrai ce qui est peint. »

31. Giotto,
Le Baiser de Judas.
Vers 1303-1305.
Padoue, chapelle Scrovegni.

chologiques et spirituelles. L'art de Giotto, c'est d'abord son pouvoir de conviction. Pour la première fois, des scènes sacrées conquièrent une vérité que l'on pourrait dire magique, au-delà de la réalité, à travers le jeu des formes exaltées par le dépouillement de la mise en scène. Puissance dramatique et qualité formelle sont inséparables – l'illustration est transfigurée par le style. Vision plus raisonnée que sensible, où la clarté l'emporte sur la séduction : Giotto est un maître de l'autodiscipline. Il lui advient pourtant d'esquisser des ballets de draperies, des jeux de raccourcis, voire des exercices illusionnistes comme dans les deux fameuses fausses niches encadrant l'entrée de l'abside que Longhi, dans son *Giotto spazioso*, considérait comme de véritables exploits perspectivistes, « au sens quattrocentesque », disait-il. Mais, dirons-nous, pourquoi Giotto en resta-t-il là ? Pourquoi se borna-t-il, cette démonstration faite, à suggérer la profondeur par le jeu des volumes ? Ce n'était point, je pense, incapacité mais indifférence. De même qu'un détail cocasse, parfois, laisse poindre un sens de l'humour qu'on ne lui soupçonnait pas. Comme tout grand peintre, Giotto ne peint pas ce qu'il voit, mais ce qu'il veut que nous voyions. Et à Padoue il le veut si fortement que tout ou presque est de sa main. Faut-il s'en étonner ?

Cela mérite au moins d'être souligné, non seulement par opposition aux disparités d'Assise, mais parce que c'est presque unique dans son œuvre. À vrai dire, nous savons peu de choses sur l'activité de Giotto durant les trente années qu'il lui restait à vivre et à travailler, après Padoue. Il peignit sans doute la grande *Maestà* dont on a loisir, aux Offices, de comparer la sérénité un peu froide à l'autorité lointaine de la *Maestà* de Cimabue et à la

29

32. Stefano Fiorentino (?), *La Présentation au Temple.* Vers 1310-1315. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

grâce de celle de Duccio. Il retourna ensuite à Assise, vers 1308-1309 (?), où, curieusement, il entreprit, avec sa *bottega*, dans la basilique inférieure, un ensemble de fresques dont certaines constituent des variations fort réussies du cycle de Padoue. Ainsi, dans la chapelle de la Madeleine, Giotto reprit-il, en les élargissant, la *Résurrection de Lazare* et le *Noli me tangere*. De même, dans les *Histoires de l'enfance du Christ*, les scènes quadrangulaires de Padoue se retrouvent, à la fois simplifiées et développées, dans un cadre rectangulaire : les formes y sont plus douces, le coloris plus fondu. Récemment, Carlo Volpe crut pouvoir attribuer ces dérivations de Giotto à Stefano Fiorentino (sans doute son proche parent et le père de Giottino), vers 1310-1315. L'une de ces scènes, la *Présentation au Temple* offre une construction de l'espace que Giotto lui-même, pour autant qu'on le sache, ne dépassera jamais. On donne aussi, aujourd'hui, à Stefano Fiorentino les *Allégories franciscaines* et les *Miracles de saint François* qui témoignent d'un semblable raffinement.

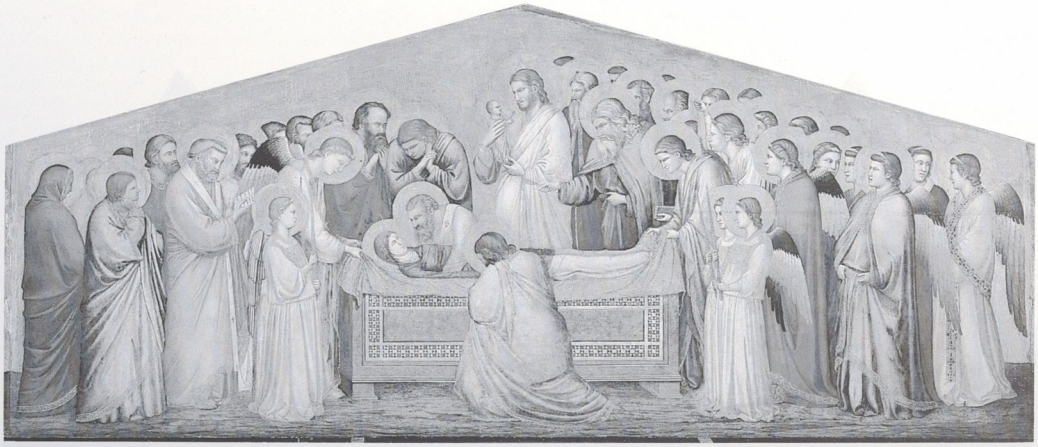
32

Dans les années qui suivirent ou peut-être à la même époque – mais en tout cas avant 1328, date du départ pour Naples –, Giotto revint travailler à Florence et décora plusieurs chapelles, à Santa Croce, dont les franciscains avaient commencé l'édification en 1294. Deux séries de fresques seulement subsistent, en triste état. Une dizaine d'années les sépare, à croire du moins la différence des styles. Previtali qualifie la chapelle Peruzzi (entre 1310 et 1320 ?) de « classicisante » et la chapelle Bardi (entre 1320 et 1327 ?) de « gothicisante ». Quelles que soient les réserves suscitées par ces appellations pas toujours contrôlées, on est en présence d'une nouvelle difficulté. En effet, malgré la médiocre visibilité des fresques, dans la première, la *Vie des deux saints Jean* est traitée avec autant d'ampleur que de noblesse, tandis que dans la seconde, la *Vie de saint François* est évoquée dans un climat familier, détendu, où la mort elle-même cesse d'être tragique. C'est du Giotto classicisant de la chapelle Peruzzi que sort son second grand disciple : Maso di Banco.

Devant les formes moins sculpturales, plus animées de la chapelle Bardi, et le pas donné à la course du dessin sur la recherche des volumes, on peut être saisi par un doute : l'ouvrage n'est-il pas d'un collaborateur de Giotto ? Ou bien n'aurait-il pas été exécuté plus tôt, avant la chapelle Peruzzi ? Questions sans réponses : pour comprendre le passage de Giotto d'une chapelle à l'autre – mais quand ? –, il faudrait d'autres points de comparaison. Or il ne reste rien de ses travaux postérieurs à Naples et à Milan.

Il y a bien les fresques du *Jugement dernier* peintes en la chapelle du Podesta au Palazzo del Bargello entre 1332 et 1337. Mais le temps les a si peu épargnées que l'on envie ceux qui y voient la main de Stefano, Maso et Taddeo Gaddi. Pour reconstituer l'évolution stylistique de Giotto – une évolution moins stupéfiante qu'il ne paraît si l'on considère qu'elle s'articule sur un demi-siècle –, on dispose aussi d'un certain nombre de polyptyques ou de ce qu'il en reste ; ce ne sont en fait que des jalons, plutôt des signes de piste dont on ne peut guère, sans présomption, tirer de certitude quant à

33. Giotto, *Madone à l'Enfant.* Vers 1320. 85,5 x 62 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



34. Giotto,
La Mort de la Vierge.
Vers 1310.
75 x 178 cm. Berlin,
Gemäldegalerie.

l'itinéraire giottesque. Le seul et véritable enseignement offert par ces admirables morceaux non choisis, les uns donnés à Giotto lui-même, les autres – depuis peu – à Stefano Fiorentino, c'est que le
34 maître savait s'entourer. Ceci dit, la *Mort de la Vierge* (Berlin) paraît proche de la chapelle Peruzzi, par sa clarté et sa solennité ; plus tardifs seraient les quatre panneaux d'un polyptyque démembré dont
33 le centre était une *Madone à l'Enfant* aujourd'hui à Washington. Constituant peut-être la prédelle de ce polyptyque, les sept petits tableaux des *Histoires du*
28 *Christ,* que se partagent le Gardner Museum de Boston, Londres, Munich (trois), New York et Settignano, pourraient marquer un stade intermédiaire entre les styles Peruzzi et Bardi.

Admettons ! Comme on admettra que le polyptyque commandé à Giotto par le cardinal Stefaneschi pour l'autel de l'ancienne basilique de Saint-Pierre se soit vu longtemps attribué à la *bottega* vers 1330, jusqu'à ce que sa qualité le fasse donner
35, 36 récemment à Stefano vers 1320 ! Ce polyptyque, peint sur deux côtés, aujourd'hui au Vatican, offre un mélange de majesté et d'élégance, avec des accents naturalistes et un riche coloris, notamment dans le *Martyre de saint Pierre* et la *Décollation de saint Paul.* Il précéderait donc d'une dizaine d'années deux des trois ouvrages portant l'inscription « *opus magistri Jocti* » : le polyptyque du *Couronnement de la Vierge* dans la chapelle Baroncelli de Santa Croce et le polyptyque de la *Vierge entourée d'anges et de saints* à Bologne. Ceux-ci confèrent à la densité giottesque une grâce et une somptuosité révélant que le maître n'était pas insensible aux œuvres de ses rivaux siennois.

Ces polyptyques sont-ils entièrement de sa main ? Aussi peu probable que difficile à dire. Mais ils confirment l'attention portée par Giotto au travail de ses assistants et le haut niveau de ceux-ci. Car si la monumentalité des fresques est évidemment atténuée dans ces panneaux qui furent sans doute produits en grand nombre, leur caractère partiellement autographe ne les dévalue en aucune façon.

De la *bottega*, en fait, devaient sortir des tableaux de tous acabits : ainsi la célèbre *Stigmatisation de saint François* au Louvre, troisième ouvrage à être signé, qui serait, selon les « pangiottistes », une preuve irréfutable de l'attribution à Giotto du cycle de saint François. A-t-on jamais pensé que la vaste production de l'atelier devait (à la différence des grands chantiers où l'on pouvait voir Giotto à l'ouvrage) être nantie d'une marque de fabrique ? Quand un peintre connaît le succès, l'art et l'industrie font bon ménage – Bouguereau et Monet nous l'ont amplement démontré.

Les peintres modernes ont atteint un tel niveau de productivité qu'ils n'ont besoin de personne pour brosser – et signer – leurs plus méchants tableaux comme leurs chefs-d'œuvre. Alors que ceux du XIVe siècle travaillaient selon des règles, donc avec lenteur, plusieurs mettant parfois la main à l'ouvrage, simultanément ou successivement. Lorsqu'on devenait fameux, on ne pouvait répondre seul à la demande. Et Giotto l'était.

Quoi d'étonnant à ce que les franciscains de Pise se soient adressés à cette firme aussi réputée qu'achalandée, afin d'obtenir une copie en réduction de scènes peintes à Assise, particulièrement symboliques de leur saint ? L'hétérogénéité du cycle ne doit pas faire sous-estimer son retentissement. Les « reproductions » furent sans doute nombreuses. Et pourquoi ne pas leur expédier celle-ci avec le label de la maison, la signature n'étant qu'une indication d'origine, un certificat de garantie et non un brevet d'invention ? Répétons-le : à travers le peu

35. Stefano Fiorentino (?), *Polyptyque Stefaneschi*, recto. Vers 1320. 178 x 252 cm. Vatican, Pinacoteca.

que nous savons de Giotto, nous pouvons l'imaginer sans peine riche et fort actif : il dirigeait de nombreux collaborateurs, certains d'un exceptionnel talent, qui produisaient en série ouvrages courants et répliques selon ses directives – en combien d'exemplaires ? avec quelles variantes ? –, et qui assuraient la finition de chefs-d'œuvre élaborés par le maître lui-même, lorsque l'importance du commanditaire, et le prix, l'exigeaient.

UNE GLOIRE SANS PARTAGE ?

Giotto était né vers 1267 ou 1276. On a tendance, sans autre preuve, à privilégier la date la plus ancienne, pour assurer sa présence à Assise vers 1290 et avancer en conséquence le cycle de saint François à la même date. Malgré son succès et sa réputation, il lui fallut attendre cependant 1320 pour être admis, avec quelques autres, dans l'Arte dei Medici e Speziali, c'est-à-dire la corporation des médecins et pharmaciens qui conférait désormais aux praticiens de la peinture un statut social les distinguant des travailleurs manuels attachés aux seules tâches mécaniques. Il effectuait alors ce qui semble avoir été son plus long séjour à Florence (une dizaine d'années, de 1317 à 1327, mais retourna-t-il à Padoue et alla-t-il à Avignon ?).

Giotto avait servi le pape, le cardinal Stefaneschi, les Malatesta, les banquiers Scrovegni, Bardi et Peruzzi ; il avait été invité par Robert d'Anjou, roi de Naples, et c'est à son retour que ses compatriotes le nommèrent – pour le retenir ? – « surintendant » des travaux de la commune de Florence. Ceci ne l'empêcha pas de répondre à l'appel d'Azzo Visconti, seigneur de Milan. Diable d'homme ! Était-ce l'argent ou la gloire qui le faisait encore courir sur les routes à peut-être plus de soixante-cinq ans – la vieillesse en ce temps-là ? Parions pour la gloire : son compatriote Filippo Villani, vers 1400, nota qu'il y était plus attentif qu'au gain. Il était aussi probablement doué pour les relations publiques. Le cas n'est pas fréquent chez les peintres, mais de Titien à Picasso, en passant par Rubens et Tiepolo, on en compte quelques-uns. Giotto fut le premier. Villani écrivit : « Cimabue, par son art et son génie, com-

36. Stefano Fiorentino (?), *Polyptyque Stefaneschi*, verso. Vers 1320. 178 x 252 cm. Vatican, Pinacoteca.

mença à ramener vers la réalité l'antique art de peindre [...] Après lui, la route étant ainsi pavée, Giotto restaura la peinture d'antan. » À bien lire, on pourrait en déduire que Giotto s'entendait à tirer un bénéfice moral de l'étonnement suscité par ses œuvres. Dante, Pétrarque, Boccace ne furent pas moins dithyrambiques, reléguant Cimabue parmi les vieilles lunes, ou l'oubliant tout simplement.

Quand les littérateurs, et en l'occurrence les plus grands, s'emparent d'un peintre, ce n'est jamais sans que celui-ci – quels que soient ses mérites – n'ait fait le nécessaire pour attirer leur attention. Bref, que Giotto ait dominé par son génie innovateur, point de doute, mais son entregent ne dut pas lui nuire. Malgré les chefs-d'œuvre de Duccio, Simone Martini, Pietro et Ambrogio Lorenzetti, le Trecento reste le siècle de Giotto. Florence elle-même donnait l'exemple d'une activité prodigieuse. Du vivant de Giotto s'élevèrent Santa Croce, Santa Maria Novella, Santa Maria del Fiore, le Palazzo Vecchio ! Cette fièvre dura jusqu'à la crise qui devait briser l'orgueilleux élan : l'inondation catastrophique de 1333, précédant la faillite des banques entre 1343 et 1346, en attendant que frappe le « châtiment de Dieu », l'été 1348 – la peste noire. Le maître mourut à temps, le 8 janvier 1337.

La postérité laissa disparaître un nombre incalculable de ses œuvres. Ainsi Ghiberti, au milieu du XVe siècle, mentionnait-il quatre polyptyques de Giotto à Santa Croce ; il en subsiste un, le polyptyque Baroncelli, tandis que d'un second subsistent quelques beaux morceaux dispersés entre Washington, Chaalis (musée Jacquemart-André) et Florence (musée Horne). La postérité se livra, selon la mode du moment, aux interprétations les plus diverses de son rôle. Toutefois, jamais sa prépondérance à Florence, en Italie, ni au-delà ne fut mise en question. Alberti, au XVe siècle, admirait chez Giotto l'expression psychologique (!), mais, observons-le, ne relevait ni son sens de la composition ni ses tentations ou tentatives perspectivistes. Au milieu du XVIe siècle, Vasari, jetant sur la peinture italienne un regard rétrospectif, voyait en Giotto, via Masaccio, un lointain précurseur de Michelangelo. Il lui reconnaissait une certaine habileté dans l'imitation de la nature (préconisée par Vinci et que lui-même, Vasari, maniériste de cour, pratiquait si peu !). Suivit un silence de près de deux siècles. Que rompit seu-

37. Lippo di Benivieni, *Christ aux outrages.* Vers 1305-1310. 37,5 x 26,5 cm. Strasbourg, musée des Beaux-Arts.

lement l'abbé Lanzi, en 1789. Celui-ci commença à lui rendre justice, bientôt suivi par les romantiques qui crurent découvrir la pureté de son christianisme, ses qualités « spirituelles », Ruskin n'hésitant pas à le recommander à « tous ceux qu'intéresse l'esprit humain » et allant jusqu'à le comparer à Millais...

Ce ne fut qu'au début du siècle qu'apparut la véritable stature de Giotto, non sans embrouillaminis parfois. Cézanne, Seurat, le post-impressionnisme d'une manière générale invitèrent à considérer les valeurs formelles de son art, caractérisé par l'équilibre et le rythme, voire par une capacité d'abstraction contredisant pour le moins ce « réalisme » qu'y percevait Boccace ou l'« imitation de la nature » reconnue par Vasari. Pour Wölfflin, Giotto était un homme de bon sens, pas un révolutionnaire, et sa peinture n'avait d'autre message que le programme indiqué par ses commanditaires. L'admiration universelle éclata dans les années vingt – le cubisme et le « retour à l'ordre » trouvant là un terrain d'entente ! Giotto devint un « primitif » et un mythe.

Qui vénérait-on ? Un ancêtre ? L'initiateur d'un art qui avait traversé les siècles jusqu'à l'avènement de la non-figuration ? Un empirique s'essayant à représenter l'espace ? Un intellectuel imposant sa vision au chaos de la réalité ? Un classique ? Ou un réaliste ? Que préférait-on ? La fraîcheur naturaliste de la *Légende de saint François*, la simplicité des sentiments, bref la spontanéité d'une imagerie d'autant plus populaire que la modernité semblait s'enfermer dans l'hermétisme et l'élitisme ? Ou bien l'intensité plastique, la puissance dramatique de Padoue dont certains peintres du XXe siècle, de *Valori plastici* à l'expressionnisme abstrait, avaient plus ou moins secrètement la nostalgie ?

C'est alors que quelques esprits sceptiques osèrent mettre en doute la paternité de Giotto dans le cycle d'Assise : Rintelen en 1923, Richard Offner en 1939, avec *Giotto or non Giotto*. Depuis, on s'est posé d'autres questions : Giotto s'identifie-t-il avec Florence ? Quelles furent l'ampleur et les limites de son influence ? Vers 1285 – Giotto n'avait peut-être pas encore vingt ans – Florence devait déjà connaître une certaine effervescence avec Cimabue, Duccio et d'autres. Le maître allait y mettre fin en imposant une nouvelle discipline non seulement formelle mais, peut-on dire, éthique. Régna-t-il sans conteste ? Tous les peintres florentins furent-ils, de son vivant, giottesques ? Cinquante ans après sa mort, Cennino Cennini proclamait sa prépondérance en affirmant que Giotto *« rimato l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderna*[3] ». Élève d'Agnolo Gaddi, fils de Taddeo Gaddi qui était resté vingt-quatre ans dans l'atelier de Giotto, lui-même était à la fois bien et mal placé pour en juger. Le monumentalisme intellectualisé de Giotto, l'impression d'éternité émanant de ses plus grandes œuvres demeuraient pour les derniers représentants du giottisme un exemple inégalé.

On avait oublié qu'au début du Trecento, et jusque dans les années vingt, la peinture florentine était loin de former un bloc autour de Giotto. Oubliés le Maître de Sainte Cécile, Lippo di Benivieni, le Maître du Codex de saint Georges, le Maître de Figline, le Maître de 1310, pour ne citer que quelques-uns des plus remarquables rebelles à la vision souveraine de Giotto. Et oubliés jusqu'à nos jours, leur nom même, pour la plupart, restant inconnu. Pourtant leurs rares ouvrages parvenus jusqu'à nous sont d'autant plus précieux qu'ils révèlent la persistance de la tradition expressive, pathétique du Duecento, et de la séduction gothique – ou récupérée par celle-ci. Ce sont, le plus souvent, des œuvres de petit format, issues des « histoires » qui accompagnaient les crucifixions ou les tableaux

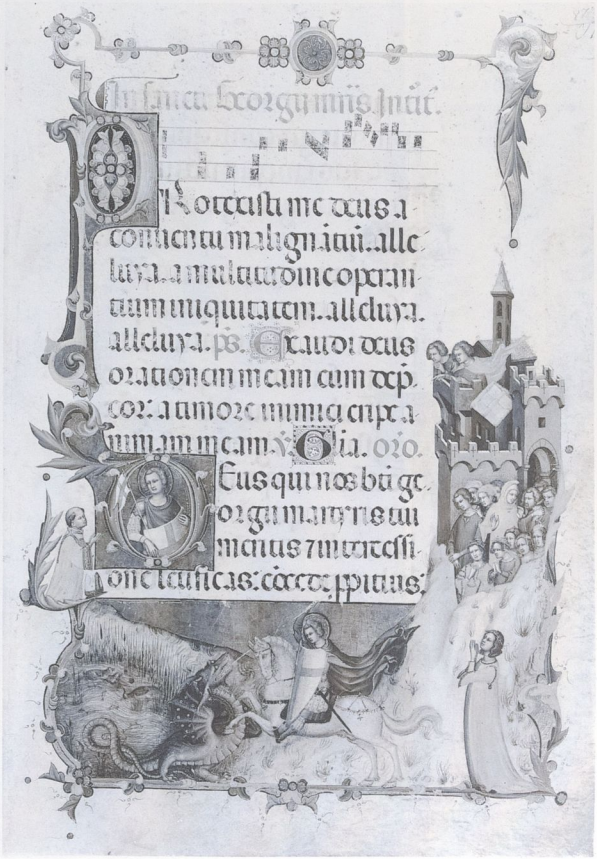
3. « Fit passer l'art de peindre du grec au latin, et le rendit moderne. »

d'autel, ainsi que des manuscrits enluminés. Ces « dissidents » s'y livraient volontiers au mouvement, à l'émotion, suggérant un état d'esprit ou un sentiment qui requérait un effort d'imagination pour percevoir aussi bien les nuances psychologiques que les subtilités du dessin et du coloris. Agitation, élongation, déformation, on trouve là toutes les manifestations d'une approche sensible, passionnée, qui dissimule un lyrisme sous-jacent fort éloigné de la retenue des figures giottesques.

La première et les trois dernières scènes du cycle de saint François ont été, nous l'avons dit, attribuées au Maître de Sainte Cécile, ainsi qu'un devant d'autel datant peut-être de 1304 et représentant
47 *Sainte Cécile sur un trône*, entourée de huit scènes de sa vie (Offices). Dans les fresques d'Assise, on se trouve face à de fines silhouettes élancées, à de longs visages aux traits fins, aux gestes impulsifs que séparent de larges intervalles ponctués par des lignes perpendiculaires. Il en résulte une impression de détente. Le panneau de sainte Cécile est, lui, peuplé de personnages vifs, dépourvus de poids, installés dans des architectures aussi légères que fantaisistes. Le contraste avec les figures quelque peu massives de Giotto n'a pas besoin d'être souligné. Il est encore plus frappant chez Lippo di Benivieni, actif à partir de 1296, qui, lui, est un nerveux : sa *Lamentation sur le corps du Christ* à Pistoia et ses trois petits
37 tableaux de la Passion, dont l'un, *Le Christ aux outrages*, est à Strasbourg, témoignent d'un esprit remuant. Ses figures sont excédées, gesticulantes, leur traits se contractent sous l'action d'une émotion incontrôlée – à tel point que l'on situait naguère ses œuvres à la fin du siècle, dans le « gothique tardif ». Son contemporain, le Maître du Codex de saint Georges, manifeste lui aussi un fort accent gothique dans de petits tableaux qui devaient s'inscrire dans un ensemble, et représentent la *Crucifixion* et la *Lamentation* (New York), le *Couronnement de la Vierge* et *Noli me tangere* (Florence, Bargello). Mais
39 ce sont surtout les dix-neuf miniatures du *Codex de saint Georges* (Vatican), écrit par le cardinal Stefaneschi (représenté à sa table de travail), qui révèlent la variété et la fantaisie d'un artiste que l'on a cru longtemps siennois et disciple de Simone Martini à Avignon. Fusionnant des éléments florentins, siennois et gothiques, le Maître de Saint Georges peint des scènes aussi allègres qu'élégantes : ici la Nativité est annoncée à des bergers saisis sur le vif, là saint Georges transperce le dragon au bord d'une mare sillonnée de canards, devant une cohorte de gentes dames et de gentils messieurs. Il ne se soucie pas le moins du monde d'une quelconque spatialité ; ses personnages ont une spontanéité, pour ne pas dire une naïveté, les rendant proches. Ceci plus d'un demi-siècle avant que ne fleurisse le style courtois.

On trouve la même indifférence pour la représentation de l'espace chez le Maître de Figline, dit

38. Maître de Figline, *Pietà*. Vers 1330. 42 x 50 cm. Cambridge, Harvard University Art Museums, donation Meta & Paul J. Sachs.



39. Maître du Codex de saint Georges, *Saint Georges délivrant la princesse*. Vers 1320. Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana.

38 aussi le Maître de la Pietà Fogg, du nom du panneau central de la prédelle d'un polyptyque dispersé entre Harvard, Avignon, Londres et Worcester, exécuté vers 1330. C'est l'occasion de noter combien l'expérience esthétique est soumise à l'objet visible : il est probable que ledit polyptyque, s'il était demeuré intact, n'eût pas manqué de faire grand effet, encore que rien ne nous assure que sa conception d'ensemble ait été sans défaut, ni sa qualité égale dans toutes ses parties. Mais eût-il obtenu le même impact que la *Pietà* seule ? Son isolement, ses dimensions réduites, lui confèrent un pouvoir aussi direct qu'intense. Nous sommes ici en présence d'une œuvre au dessin à la fois accusé et gracile, où se marient tourment et délicatesse. Pénétré par l'expressivité de Cimabue, le Maître de Figline y associe le raffinement de la ligne gothique. Son *Crucifix* de Santa Croce témoignait déjà de ce pathos distingué avec sa finesse calligraphique et son poids d'humanité, enveloppé par un clair-obscur. Ces ouvrages paraissent annoncer le « gothique tardif », c'est-à-dire la fin du siècle ; avant d'en arriver là, pourtant, le Maître de Figline ne semble avoir été qu'un suiveur, parmi d'autres, de Giotto. Dans la fresque qu'il peignit à Assise probablement à ses débuts, représentant la *Madone en majesté entourée d'anges et de saints*, la filiation est nette, mais on y discerne une sensibilité naissante. Avec la grande
26 *Maestà* de Figline Valdarno, près de Florence, rivale par la dimension de celle de Giotto, cette sensibilité s'exprime dans la fraîcheur des figures entourant un trône immense où la Vierge et l'Enfant paraissent flotter : l'attitude et les visages des anges aux cheveux courts sont particulièrement juvéniles. Revenant à la *Crucifixion* et surtout à la petite *Pietà*, on mesure la distance, aristocratique dirai-je, que cet artiste, dans les années 1320, cherche à mettre entre Giotto, qui régnait alors souverainement à Florence, et lui. Avec quelque succès peut-être, mais sans lendemain.

Cette fusion de la tension expressive avec une certaine élégance gothique, un peintre de Pistoia s'y était essayé d'une manière plus singulière encore. Le Maître de 1310, qui doit son nom à la *Vierge en majesté avec six anges et les donateurs*, aujourd'hui à Avignon, affecte encore plus d'indépendance vis-à-vis de Giotto. Il se plaisait à une élongation faussement naïve des figures, d'un effet quelque peu étrange. Avec son polyptyque de Pistoia, comportant la *Vierge à l'Enfant entourée de quatre saints*, il atteint un raffinement dans l'expressivité qui souffre la comparaison avec les grands Siennois. Mais – voyez le cou, la bouche, le nez, les yeux de Marie Madeleine – la tendance au raffinement semble bloquée par un besoin d'expression allant jusqu'à la déformation, contrairement aux Siennois dont la distinction bride le tempérament. Son coloris est d'une éclatante vivacité, son dessin d'une rare limpidité jusque dans ses sinuosités les plus recherchées. On ajoutera à son œuvre un grand panneau comportant des scènes de la *Vie d'une martyre*, qui sortit récemment d'une collection privée pour entrer dans celle d'une « pop star », à savoir Madonna...

Ces « rebelles » et quelques autres, en ce premier quart du Trecento, se séparent de Giotto à la fois par leur attachement à l'expressivité et par leur ouverture à la flexibilité. Doit-on les qualifier d'archaïques, d'irrationnels ? Seulement dans la mesure où l'on peut ou veut voir chez Giotto une démarche rationnelle. Ce ne sont pas des retardataires, mais les témoins d'une autre sensibilité, dans

41. Maître de 1310, *Vierge à l'Enfant entourée de quatre saints*. Vers 1315. Pistoia, Museo Civico.

40. Maître de 1310, *Vierge en majesté avec six anges et les donateurs*. Vers 1310. 215 x 132 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

42. Maso di Banco, *Le Miracle de saint Sylvestre.* Vers 1340. Florence, église Santa Croce.

cette Florence où le développement du commerce et de la finance suscitait d'optimistes ambitions. Le peu d'œuvres subsistant ne permet guère de se faire une idée de leur situation par rapport à Giotto. Il est probable que dans les années 1320, la *bottega* giottesque dominait le marché à Florence et alentour, ne laissant que des miettes à la concurrence. Aussi la dissidence ne dura-t-elle qu'une génération. Vers 1330 il n'y avait plus de place pour un peintre déviationniste comme Bonamico Buffalmacco. Nous le retrouverons à Pise.

LES HÉRITIERS

Le long itinéraire de Giotto, sa chronologie incertaine, l'importance même de son atelier ne permettent pas toujours de saisir avec précision l'extension de son influence. À Florence même, à défaut de pouvoir comparer le volume de production des différents ateliers, constatons que les principaux disciples de Giotto nous sont connus par leurs noms, alors que les « rebelles » demeurent pour la plupart anonymes.

L'émergence de Giotto sur le vaste chantier d'Assise avait été celle d'un jeune homme dynamique, prompt à percevoir les possibilités nouvelles ouvertes par Cimabue et par les peintres venus de Rome ; après le sommet de Padoue, Giotto allait entraîner derrière lui des talents divers qui se retrouvèrent bientôt dans la basilique inférieure d'Assise autour de 1310. On a tenté, ces dernières années, d'attribuer à l'un d'eux, Stefano, trois scènes de l'*Enfance du Christ* caractérisées, pour autant que l'on puisse s'en rendre compte en l'état, par le fondu lumineux de la composition, par une sorte de velouté dans l'exécution des figures et par une transparence des visages laissant apparaître les sentiments comme à fleur de peau. Vasari n'a-t-il pas crédité Stefano d'un « *dipingere dolcissimo e tanto unito* » ? Tout ceci demeure cependant problématique. Cette manière, un autre peintre d'Assise, Puccio Capanna, s'en montre aussi l'adepte, au point que les scènes du *Miracle* et *Martyre de saint Stanislas* qu'il peignit sans doute vers 1317-1319 furent attribuées à Stefano jusqu'à une date récente. À proximité, Puccio Capanna laissa inachevé un *Couronnement de la Vierge* plein de grâce et de légèreté où la Mère et le Fils manifestent une exquise tendresse.

On ignore si Capanna suivit Giotto à Florence, mais l'évolution de son œuvre, telle qu'on l'a reconstituée ces dernières années, le laisse supposer tant il semble proche parfois de Maso et de Giottino ; peut-être même se rendit-il en Lombardie avec Stefano. Quoi qu'il en soit, deux rares documents indiquent qu'il était encore actif à Assise en 1341 et 1347, et il semble que la majeure partie de son activité s'y soit déroulée. La monumentale *Crucifixion* dans la salle capitulaire de la basilique est son chef-d'œuvre que l'on date des années 1340, de même qu'une fresque de la *Madone et l'Enfant avec saint François* dont il ne reste qu'un beau fragment (Assise, Pinacoteca). En l'église Santa Chiara subsiste ausi une *Madone à l'Enfant entourée de quatre saints et de la donatrice* qui pourrait dater de 1335. Le musée capitulaire d'Assise conserve également

117

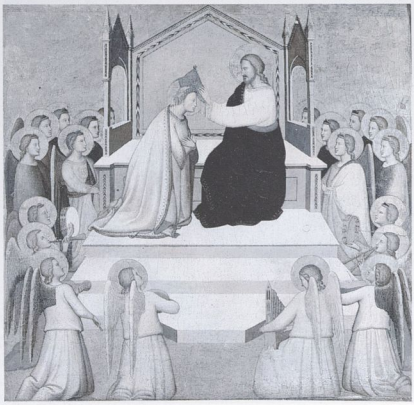
une grande fresque détachée comportant la *Flagellation*, la *Crucifixion* et la *Mise au Tombeau* dont la datation oscille entre 1334 et 1347. Enfin deux petits panneaux, l'un avec la *Madone entourée de saints* (Vatican), l'autre avec la *Crucifixion* (Raleigh), qui devaient constituer un diptyque, sont peut-être les ouvrages les plus anciens connus de ce remarquable disciple de Giotto si longtemps oublié.

Peut-être faut-il noter qu'au moment où l'atelier giottesque était à l'œuvre dans la basilique inférieure, les grands Siennois, Simone Martini et Pietro Lorenzetti, installent vers 1315 leurs échafaudages à quelques mètres. Ce fut pendant quelques années le lieu d'un second grand chantier d'Assise, après celui du Duecento. Il est bien possible que le « *dipingere dolcissimo* » dont on qualifie Stefano et Puccio Capanna ait trouvé matière chez les Siennois et réciproquement. Quoi qu'il en soit, à travers ces ouvrages en trop piètre condition pour aboutir à des certitudes, on entrevoit une souplesse du dessin, une finesse et une luminosité du coloris qui mèneront plus tard aux rares chefs-d'œuvre de Maso di Banco et de Giottino, les deux plus grands successeurs de Giotto – avec Giovanni da Milano.

Les jugements du hasard sont sans appel et il n'est pas facile d'en connaître les attendus. Quand la moitié de l'œuvre d'un Giotto n'a sans doute pas survécu, que peut-il demeurer de peintres moins
2, 45 illustres ? Ce qui reste de la *Légende de saint Sylvestre*, à Santa Croce, vers 1340, suffit cependant à situer très haut l'art de Maso di Banco ; de même la
46 *Lamentation sur le Christ mort*, aux Offices, pour celui de Giottino. On doit certes déplorer que la restauration des fresques de Maso, dans les années trente, ait été, comme écrivit Longhi, « *un lavoro di barbiere* » qui a sensiblement affadi la virile énergie émanant des figures, mais l'originalité iconographique du cycle demeure (l'empereur Constantin, malade de la lèpre, fait un songe où saint Pierre et saint Paul lui conseillent de s'adresser à l'évêque Sylvestre ; celui-ci le convainc de se faire baptiser, après quoi Constantin organise un débat entre docteurs chrétiens et juifs où Sylvestre l'emporte en ressuscitant successivement, prononçant le nom de Jésus, un taureau et deux mages, etc.) et l'intensité tant chromatique que plastique des scènes laisse encore une impression inoubliable. Dans le *Miracle de saint Sylvestre*, sur un ciel de nuit, Maso a dressé une architecture dont la pureté des arcs et des droites contraste avec le spectacle (inédit) des ruines. Des plantes poussent sur les murs – souvenir du Forum ? Des rapports mystérieux semblent unir les formes architecturales – à rendre envieux Chirico ! La maîtrise de la conception apparaît dans le coloris dense mais limpide d'où émane une calme sensualité, et dans la solennité des attitudes, la lenteur des démarches et l'attention des regards qui invitent à une contemplation libérée de toute passion.

Devant la fermeté et la lucidité de Maso, dépourvues d'émotion, on ne peut pas ne pas penser aux formes impassibles qu'un siècle plus tard Piero della Francesca fera surgir des murs de San Francesco d'Arezzo. Avec une once d'humour en plus : le moine qui se bouche le nez. Voire d'humour noir :

43. Maso di Banco, *Le Jugement dernier.* Vers 1341. Florence, église Santa Croce, chapelle Bardi.



44. Maso di Banco, *Le Couronnement de la Vierge.* Vers 1337-1338. 51,2 x 51,7 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

46. Giottino,
Lamentation sur le Christ mort.
1360.
195 x 134 cm.
Florence, Offices.

45. Maso di Banco,
Le Miracle de saint Sylvestre, détail.
Vers 1340.
Florence, église Santa Croce.

43 dans son *Jugement dernier*, sis à proximité, devant le Christ entouré de six anges, au milieu d'un paysage de rochers, le défunt Bettino di Bardi semble avoir beaucoup à se faire pardonner.

À ses débuts, Maso avait, semble-t-il, travaillé avec Giotto à Naples. Peut-être même se trouvait-il auparavant dans la chapelle Bardi. Du milieu des années 1330 subsistent quelques ouvrages dont la clarté formelle souligne la placidité des figures : la *Madone avec anges et saints* (Ruballa, San Giorgio) qui, datée de 1336, pourrait être, selon Volpe, la première œuvre connue du peintre quand il travaillait aux côtés de Daddi ; un triptyque à Brooklyn, un *Couronnement de la Vierge* à Altenburg ; un autre triptyque démembré, qui comprend l'*Apparition de la Vierge à saint Thomas* (Berlin), le *Couronnement de la Vierge* (Budapest) et la *Mort de la Vierge* (Chantilly), est particulièrement remarquable par l'unité de sa composition, la finesse des figures et la délicatesse du coloris. Postérieurs à la *Légende de saint Sylvestre*, deux polyptyques, l'un à Florence (San Spirito), l'autre divisé entre Berlin et une collection privée : c'est tout. Pendant une vingtaine d'années, après sa mort (en 1348 ?), le Maître de San Lucchese, son élève, perpétua sa lumineuse noblesse. On peut le constater dans une *Madone à l'Enfant entourée de saints* (San Francisco), vers 1350, une *Crucifixion* (Richmond) et une autre *Madone à l'Enfant* (Cleveland) auparavant attribuée à Maso.

44

47. Maître de Sainte Cécile, *Sainte Cécile sur un trône*, détail. Vers 1304. 85 x 60 cm. Florence, Offices.

L'aboutissement suprême de cette séquence, dont la matrice avait été la *bottega* de Giotto vers 1310, sera la *Lamentation sur le Christ mort* (Offices) attribuée à Giottino, peinte vers 1360. Sur un fond doré, la tragédie est comme purifiée et sublimée : la rare intensité des couleurs ponctue le silence des gestes et des attitudes. Dans l'évocation de la douleur, la somptuosité le dispute à l'harmonie. On enrage que ce Giottino ne soit qu'un nom et qu'à côté de ce chef-d'œuvre, rescapé par la grâce des curés de San Remigio où il traversa les siècles, il ne subsiste rien qu'une fresque de la *Madone à l'Enfant entourée de saints* (Florence, Casa di Risparmio), à la mélancolique douceur, avec un saint Jean Baptiste d'une humanité singulière. Entre Giotto et Masaccio, Giottino apparaît là soudain comme un maillon à peine visible.

Pourquoi n'avons-nous plus que des morceaux épars d'un Maso di Banco ou d'un Giottino, alors que nous disposons de si nombreux témoignages d'un Taddeo Gaddi et d'un Bernardo Daddi dont la production fut probablement pléthorique ? Ces deux disciples de Giotto, aussi différents fussent-il, accommodèrent, pourrait-on dire, chacun à sa façon, des formules mettant la monumentalité et la sobriété du maître à la portée d'une clientèle prompte à concilier les impératifs du commerce et les préoccupations spirituelles. Ils dédramatisent. Taddeo Gaddi, fils et père de peintre, passe pour le plus fidèle élève de Giotto dont il fut le collaborateur, dit-on, pendant cinq lustres ! C'est peut-être pourquoi il réussit si bien à banaliser son héritage en développant le caractère narratif d'œuvres appelées à entretenir la ferveur populaire. Dans les fresques qu'il peignit à Santa Croce, vers 1328, illustrant la *Vie de la Vierge*, on a vanté la complexité, voire la fantaisie de ses architectures, en particulier dans l'*Expulsion de Joachim* et la *Présentation de la Vierge au Temple*, on a loué ses effets de lumière surnaturelle qui balaient la nuit comme un projecteur, dans l'*Annonce aux bergers* et l'*Annonce à Joachim*. Ces trouvailles seront remarquées et adoptées, jusqu'en France par les frères de Limbourg. Mais il ne suffit point d'innover pour emporter l'adhésion : Taddeo Gaddi le démontre par la platitude de la composition, la convention de l'expression et l'indifférence du coloris qui le font vite sombrer dans une sorte d'académisme. Après des débuts prometteurs, il s'y installa : ce que la leçon de Giotto perdait ainsi en autorité, elle le gagnait en audience.

Bernardo Daddi contribua de la même façon au développement de la peinture sur panneaux.

48. Bernardo Daddi, *Polyptyque de la Crucifixion*. 1348. 155 x 217 cm. Londres, Courtauld Institute of Art.

Durant les dix années qui suivirent la mort de Giotto, de 1337 à 1348, il fut à la tête de la plus grande fabrique picturale de Florence. Cela a desservi sa réputation, ses œuvres autographes étant rares. Il s'entendait à merveille à multiplier les tableaux de dévotion à usage privé autant que public, offrant ainsi à ses clients un agréable et pieux instrument pour apaiser leurs scrupules et leurs doutes. Grâce à lui, tout un peuple de madones et de saints habités d'une douce sérénité vint s'employer, notamment dans des tabernacles à volets portatifs, à conforter les pécheurs. S'inspirant, au départ, des polyptyques de Giotto (il peignit lui aussi des fresques médiocres à Santa Croce, qui avait succédé à Assise comme temple de la peinture), il y ajouta un peu de délicatesse siennoise et un zeste d'élégance gothique. Ainsi une lumière intime anime-t-elle ses madones dont le regard, qui se veut tendre mais n'y parvient pas, se pose sur Jésus. Ses meilleures productions, au dessin précis et à l'équilibre harmonieux, ont un charme rare, presque lyrique – voir, par exemple, le petit triptyque du Bargello, à Florence, ou, plus petit encore, le triptyque du Fogg Art Museum. Le grand polyptyque du Courtauld Institute, à Londres, sa dernière œuvre, signée et datée 1348, peinte probablement par l'un de ses assistants, témoigne de la maîtrise atteinte par son atelier dans la réalisation d'œuvres propices à une confortable dévotion.

48

À Florence, ce commerce va prospérer à la suite de Daddi. Une production en série (d'une qualité constante, voire exceptionnelle, jusque dans les ouvrages les plus modestes) répand l'image d'une divinité accessible, entourée de saints exemplaires mais proches. Retables et polyptyques aux pinacles et custodes majestueusement sculptés, d'où émergent sur fond d'or des visages à la fermeté compréhensive, sont légion. Ils expriment la miséricorde d'une foi qui maintient riches et pauvres à leur place, une miséricorde exaltée avec un luxe qui flatte les premiers et éblouit les seconds. On est tenté d'y voir comme un accord parfait entre le ciel et la terre. Mais rien n'est plus trompeur que la peinture, on le sait, sur l'état d'une société.

III
L'ALTERNATIVE SIENNOISE

Ce sont les historiens qui font l'histoire, on le sait. Au début du siècle, hantés par l'idée de progrès dans les arts chère à Vasari, ils circulaient dans le sens unique Assise-Florence-Padoue ; Sienne n'entrait pas, si j'ose dire, dans leur perspective. Obnubilés par l'« invention » de celle-ci, ils n'avaient de cesse d'en discerner les prémices. Ainsi Giotto occupait-il la première place : il avait entrouvert l'espace pictural occulté depuis la fin de l'Antiquité. Les contemporains et successeurs qui avaient obéi à son attraction bénéficiaient de son rayonnement, même s'ils étaient des astres de moindre importance, mais malheur à qui s'était placé sur une autre orbite : il demeurait dans les ténèbres extérieures. J'exagère à peine. La quête de la troisième dimension, la poursuite de l'illusion demeurent encore aujourd'hui une antienne de l'historiographie artistique. J'hésite à dire que cet exercice me paraît vain, tant d'ouvrages savants y furent consacrés. Je n'ai jamais découvert en quoi l'action esthétique ou, si l'on préfère, la qualité d'une fresque ou d'un tableau peut bien être fonction du degré d'exactitude atteint dans la représentation de l'espace. On a quand même fini par admettre que les peintres n'entrant pas dans le schéma imitation-perspective-idéalisation n'étaient pas nécessairement des attardés, pour ne pas dire des maladroits. Il y en avait, nous l'avons vu, à Florence du temps de Giotto ; et aussi à Bologne, Rimini ou Sienne.

Les peintres siennois reviennent de loin. On condescendait à leur reconnaître du charme, mais leur goût de la splendeur, leur sentiment de la grâce leur avaient fait hélas, disait-on, négliger la forme et le mouvement. Pour les réhabiliter, on se plaisait à évaluer leur dette envers Giotto. Inexistante chez Duccio : ce malheureux n'avait pas le sens de l'espace. Faible chez Simone Martini : il aurait pu devenir un second Giotto s'il n'avait pas suivi les traces de Duccio. Sensible chez les frères Lorenzetti : ils sacrifièrent malheureusement la force morale à l'expression de l'émotion, la recherche de l'essentiel au détail. D'une manière générale, le peu d'empressement montré par les Siennois à creuser l'espace et à cultiver les volumes, à produire des « valeurs tactiles », les plaçait en marge, sinon hors de l'histoire. Leur beauté même était anachronique.

Aussi qu'avaient-ils eu besoin de se laisser séduire par la flexibilité gothique importée d'Ile-de-France ? Hasard des échanges commerciaux ou rencontre de sensibilités proches ? Quoi qu'il en fût, il y avait là comme un parfum de cosmopolitisme qui, après que Simone Martini et quelques autres eussent rejoint la curie à Avignon, allait s'incarner à la fin du Trecento en un style « réactionnaire », dit courtois, international, gothique, etc. Indifférent aux sévères « leçons » du giottisme, tant formelles que spirituelles, s'adonnant aux virtuosités de la ligne et aux

50. Duccio,
Madone Rucellai.
1285.
450 x 290 cm.
Florence, Offices.

page ci-contre :

49. Simone Martini (?),
Madone de la Miséricorde.
Vers 1310.
154 x 88 cm. Sienne,
Pinacoteca.

enchantements de la couleur sur une surface à deux dimensions, ce style devait gagner toute l'Europe avant de revenir en Italie par le nord, jusqu'à se faire applaudir à Florence. Suprême affront, vite lavé par Masaccio, le nouveau Giotto, avant d'être vengé par Vasari qui, dans ses *Vies*, se chargera de régler les comptes. Il consacrera deux pages incompréhensibles à Duccio, dont il cite la *Maestà* en affirmant n'avoir pu la voir alors qu'elle se trouve dans la cathédrale. Faute de pouvoir l'ignorer, il qualifiera Simone Martini d'élève de Giotto (lequel, est-il besoin de le dire, a droit à dix-sept pages). Vasari était le dévoué courtisan de Cosimo, futur grand-duc de Toscane à qui Philippe II allait bientôt faire don de l'orgueilleuse Sienne. Celle-ci était condamnée à l'oubli. À tel point que les voyageurs du « Grand Tour », au XVIIIe siècle, l'ignoraient.

51. Duccio, *Madone des franciscains*. Vers 1300. 24 x 17 cm. Sienne, Pinacoteca.

DUCCIO OU LE REFUS DE GIOTTO

La vision lyrique et chromatique des Siennois, par opposition à la vision plastique et mesurée des Florentins – avec toutes les nuances qu'impliquent les croisements d'influences – trouva chez Duccio di Buoninsegna un développement que ses premières œuvres ne faisaient pas clairement pressentir, quoi qu'on prétende. Il est vrai que, de plus de quarante années d'activité, il ne subsiste qu'entre six et neuf œuvres qualifiées d'autographes. Par bonheur, a survécu la grande *Maestà* (musée du Duomo), qui fut portée en triomphe par la population de l'atelier du peintre à la cathédrale, le 9 juin 1311, cloches sonnant, boutiques fermées, en présence de toutes les autorités de la cité. Duccio devait avoir alors plus de cinquante-cinq ans. Il avait probablement travaillé avec Cimabue, à ses débuts : la *Madone Rucellai*, commandée en 1285 pour une chapelle de Santa Maria Novella à Florence, ne fut-elle pas longtemps attribuée à celui-ci ? On a cru voir la main de Duccio dans d'autres ouvrages cimabuesques, telle la *Madone* de l'église des Servi à Bologne ou la petite *Flagellation* de la Frick Collection. Il ne faut pas hésiter, en fait, à mettre l'accent sur l'extraordinaire conjonction, autour de 1285, de Cimabue, Duccio et Giotto. Ces deux derniers, partant de leur aîné, devaient prendre des voies divergentes ; reste que leur confrontation (Giotto étant le cadet de Duccio d'une dizaine d'années) dut être vive, sinon fructueuse. Il est vraisemblable que, comme tout un chacun à l'époque, Duccio fréquenta les échafaudages d'Assise où il peignit peut-être les têtes de Marie et du Christ dans le *Chemin du Calvaire*. Assista-t-il aux débuts de Giotto dans la basilique ? Dans cette hypothèse, le moins que l'on puisse dire est qu'il ne fut pas bouleversé. Jusqu'à la fin, il resta attaché à l'exemple des premiers peintres siennois – Guido da Siena, le Maître de saint Pierre. Il suffit de mettre côte à côte l'*Annonciation* ou la *Vocation de saint Pierre et de saint André* du Maître de Saint Pierre et les scènes correspondantes de la *Maestà* pour observer, avec plus de trente années d'écart, la même finesse de la composition et de l'expression, la même délicatesse des couleurs. Duccio ne rompt pas avec la *maniera greca*, il la dépasse en lui instillant l'ardeur et la souplesse gothiques.

Dans l'immense *Madone Rucellai* (Offices) 50
comme dans la minuscule *Madone des franciscains* 51
(Sienne), vers 1300, le souffle gothique soulève la raideur byzantine. C'est encore le hiératisme oriental, mais atténué par la douceur des visages, par l'ondulation des draperies et la sinuosité des franges d'or. Et quelle surprise de découvrir, au pied du trône de la petite Madone, trois moines en prière qui ont la vérité des scènes peintes en marge des

52. Duccio,
Vierge à l'Enfant et saints,
triptyque. Vers 1300.
42,5 x 67 cm. Londres,
National Gallery.

miniatures parisiennes ! Duccio était-il allé à Paris, à Chartres comme on veut parfois le croire ? Ou simplement eut-il entre les mains des manuscrits enluminés, des diptyques et triptyques en ivoire venus d'Ile-de-France ? Certains historiens, qui se sont livrés à une véritable chasse au gothique, en ont relevé diverses traces un peu partout : à la cour de Frédéric II, mort en 1250, dont le *De arte venandi cum avibus* – traité de chasse au faucon – manifestait une curiosité nouvelle pour la nature ; dans la sculpture expressive de Giovanni Pisano, qui travaillait à Sienne en même temps que Duccio ; dans les émaux translucides d'un autre contemporain, Guccio di Mannaia, au dessin nerveux, aux drapés agités, etc. Ajoutons que l'orfèvrerie siennoise avait alors une réputation internationale, et l'on ne s'étonnera pas de découvrir chez Duccio la flexibilité de la ligne, la préciosité du décor, la vivacité des couleurs. Sans plus chercher à savoir ce qu'il doit à la tradition byzantine, à ses prédécesseurs siennois, à Cimabue et aux différents ouvrages gothiques, gageons que cet homme-là avait l'œil attentif à tout et disposait d'une notable capacité d'assimilation.

On attribue tantôt à Duccio, tantôt à sa *bottega* une série d'œuvres antérieures à la *Maestà*. Ce sont, outre la grande *Madone Rucellai* de 1285, une suite de petites *Madone à l'Enfant* (deux à Sienne, une à Berne, une à Pérouse) s'échelonnant de 1280 à 1300 environ, ainsi que deux autres postérieures (Bruxelles et Londres), deux polyptyques (Sienne) et deux triptyques (Boston et Londres). Ces ouvrages font preuve d'une grande homogénéité. Non que Duccio n'ait point connu d'évolution, mais on n'y relève pas de brusques sauts comme chez Giotto, ni cette faculté d'adapter son art à chaque commande qui, nous le verrons, caractérise Simone Martini. Comme si Duccio, assurément artiste de tradition plus que d'innovation, s'était consacré tout entier à la poursuite d'une perfection un peu irréelle. Ses madones ne sont pas des créatures terrestres et mortelles, mais une quintessence de beautés lointaines que leur auteur a su extraire de la gangue byzantine en la soumettant aux inflexions gothiques. Et que ses collaborateurs et ses élèves s'appliquèrent à imiter.

Quand Sienne lui commanda, pour la plus grande gloire de la cité, cette *Maestà* qui devait en être à la fois l'emblème et la protectrice, Duccio approchait la cinquantaine – autant dire qu'il était vieux. À cette date, 1308, Giotto, au sommet de ses moyens, avait peint les fresques de Padoue et travaillait peut-être dans la basilique inférieure d'Assise.

Duccio n'en avait cure. Il entreprit d'offrir à ses concitoyens non pas une nouvelle interprétation de la réalité, mais un chef-d'œuvre de solennité religieuse, d'intériorité dramatique et de ferveur artistique.

Quatre mètres quatre-vingt-dix-huit sur quatre mètres soixante-huit : d'un côté la Vierge sur un trône entourée d'anges et de saints, de l'autre vingt-six scènes retraçant la Passion du Christ. Au-dessus de la Vierge, six scènes relatant sa vie après la mort du Christ, au-dessus du cycle de la Passion, six scènes de la vie du Christ après la Résurrection. La prédelle, aujourd'hui démembrée, présentait au verso sept scènes de l'enfance du Christ intercalées entre six prophètes, et au recto huit scènes de la vie du Christ. Le tout devait être surmonté, pense-t-on, de pinacles encadrant des anges. Ce descriptif pour bien saisir l'ampleur du programme, mais surtout sa nature : le recto presque entièrement consacré à la Vierge, entourée de sa cour céleste ; le verso constitué de quarante-deux petits tableaux (sur un total de soixante et onze, dont dix dispersés dans divers musées et un disparu), comme un vaste ensemble de miniatures agrandies. Devant une entreprise à l'agencement aussi complexe que le contenu, vouloir distinguer différentes « mains » apparaît comme une absurdité propre à notre époque hyperindividualiste. À chacun des assistants s'imposaient les règles d'un métier dûment appris et les prescriptions attentives d'un maître d'œuvre alors sans rival. Ses successeurs, qui furent sans doute ses élèves, accom-

53, 54

53. Duccio, *Maestà : le Reniement de saint Pierre.* 1308-1311. 49,5 x 53,5 cm. Sienne, Museo dell' Opera.

plirent des œuvres prestigieuses ; aucun ne reçut une commande de cette importance, peut-être en raison de son coût. En présence des deux vastes panneaux aujourd'hui séparés, la première impression est qu'aucun ouvrage de semblable dimension n'a jamais paru aussi peu monumental. De la Vierge elle-même, malgré sa taille et plus encore celle de son trône, émane une sensation de légèreté. Les anges et les saints, symétriquement disposés, mais soigneusement individualisés, baignent dans une lumière dorée qui adoucit leurs traits. Ils forment autour du trône un groupe dont la délicate harmonie semble obéir à un rythme tout de calme et de lenteur. Mélange de préciosité et de sérénité dont il nous est difficile, mais pas impossible, d'imaginer l'effet lors de son installation sur le maître-autel, au centre de la cathédrale illuminée de torches : pendant près de deux siècles, auprès de cette éblouissante vision spirituelle, chacun put venir chercher refuge et miséricorde. En 1506, la *Maestà* cède la place à un tabernacle de bronze et se retrouve sur un autel du transept gauche ; en 1776 les deux panneaux sont séparés et installés de part et d'autre de l'entrée de l'abside ; en 1833, le « goût des primitifs »

54. Duccio,
Maestà : les trois Marie au Sépulcre.
1308-1311.
51 x 53,5 cm. Sienne, Museo dell' Opera.

55. Ugolino di Nerio, *La Montée au Calvaire*. Vers 1325. 34,5 x 53 cm. Londres, National Gallery.

entraîne le démembrement de la prédelle ; en 1878, ce qui reste de la *Maestà* est mis à l'abri au musée de la Cathédrale. Ces avatars traduisent bien l'infortune historique de Duccio.

Les fidèles étaient-ils autorisés à contempler de près les scènes de la Passion, de l'enfance et de la vie du Christ ? Combien étaient capables d'en saisir la signification ? Face au récit réfléchi du Giotto de Padoue, à la force morale de ses figures sculpturales, Duccio semble avoir conçu un véritable labyrinthe visuel. À l'opposé de la fresque, le cycle de la Passion commence en bas et les vingt-six scènes se succèdent, superposées, sauf l'*Entrée à Jérusalem* et la *Crucifixion* qui occupent chacune deux registres, de gauche à droite et de bas en haut. Deux approches sont possibles : ou bien, en montant et en descendant, on suit un itinéraire qui permet d'apprécier le sens de la continuité spatiale au service de la narration, le rythme de la composition scandant le déroulement du drame comme une succession de questions et de réponses, de tristesses et de triomphes ; ou bien, on choisit d'admirer chaque scène dans son individualité pour aller au cœur d'un art dont on ne parvient pas à épuiser la richesse formelle. Dans le premier cas, on est frappé par le contrôle qu'exerce Duccio dans l'expression du sentiment tragique, par la délicatesse d'une mise en scène qui empêche l'émotion de verser dans le pathos, par la diversité, enfin, dont le peintre fait preuve jusqu'au défi : voyez les neuf scènes de comparution du Christ (devant Anna, Caïphe, Hérode et Pilate) ; elles sont toutes semblables et toutes différentes. Dans le second cas, on découvre que, quelle que soit la souplesse de la ligne, celle-ci est submergée par la couleur. Il y a l'or – ciel et auréoles – qui certes marque la signification sacrée de la scène, mais apparaît comme intégré à la gamme chromatique, perdant ainsi son caractère abstrait. Il y a les architectures et les paysages qui ne constituent qu'un décor et sont traités comme tels d'une manière presque neutre. Il y a les personnages dont la vitalité est stimulée par d'éclatants contrastes assignant à chacun sa place et son rôle. La composition repose ainsi autant sur le choix et l'application méditée des couleurs que sur la disposition du décor et des acteurs qui obéissent eux-mêmes à la recherche d'une harmonie chromatique. Jusqu'aux ombres qui ont une transparence de pierres précieuses.

Chaque thème d'une histoire sainte strictement répertoriée depuis des siècles nous offre une vision où le rêve se mêle à la réalité. Un style passionné, dramatique, pas le moins du monde réaliste. Ni le sens des proportions, ni l'approfondissement de l'espace ne préoccupaient Duccio, qui se plaisait à inscrire parfois ses personnages dans des intérieurs architecturaux ouverts du côté du spectateur, mais s'intéressait surtout à leurs attitudes et à leurs expressions. Les scènes réunissant des foules, en particulier, décèlent un contenu émotif tout à fait surprenant si l'on examine chaque visage, chaque geste. Quand Giotto dresse des monolithes solidement ancrés qui imposent leur présence, Duccio tresse des gerbes humaines traversées de sentiments contradic-

56. Ugolino di Nerio, *Le Baiser de Judas.* Vers 1325. 34,5 x 53 cm. Londres, National Gallery.

339 toires. Voyez l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, ce concours de peuple où se mêlent l'attente circonspecte et l'espoir inquiet. Regardez la double scène
53 du *Reniement de saint Pierre* et du *Christ devant Anna* : le sens du tragique y est exprimé par l'opposition entre la peur, en bas, et la résignation, en haut. On ne décèle pas d'emblée ces émotions, ces sentiments. C'est la vivacité des figures, leur souplesse amplifiée par la richesse des couleurs qui retiennent d'abord le spectateur. De la combinaison des roses et des gris, des verts et des crème, etc., émane une fraîcheur à laquelle on a peine à s'arracher. L'élégante fantaisie des architectures contraste avec le drame dont elles sont le théâtre (le goût des constructions imaginaires accompagnera longtemps la peinture, avant que le paysage, peu à peu, ne leur fasse concurrence). Même les rochers semblent taillés comme des gemmes, pour la délectation. Tant de somptuosité pourrait écraser l'ordonnance des scènes ; la simplicité des attitudes les exalte. Voyez
54 encore les *Trois Marie au Sépulcre* ou le *Christ rencontrant les pèlerins d'Emmaüs* : la pureté des formes nous transporte dans un monde irréel. Mais ces regards qui jaugent Judas, ces femmes dont on tue les enfants, ces gamins qui cueillent les rameaux, Duccio ne semble-t-il pas les avoir arrachés à la rue pour les mettre dans un écrin ?

Ce raffinement qui emprunte à la réalité, ce luxe dans le détail familier, cette mélancolie distinguée des victimes comme des bourreaux, incorporés dans une forme dont la finesse le dispute à l'éclat, feront école bien au-delà des disciples de Duccio qui prolongeront sa tradition jusqu'aux années 1330. Des dizaines de madones, de saints, de crucifixions de style ducciesque ont survécu, attribués à Segna di Bonaventura, à Ugolino di Nerio, à Nicolo di Segna et à non moins d'une vingtaine d'anonymes. Mais il ne subsista aucun ensemble comparable à la *Maestà* de Sienne, s'il en exista jamais. Seul l'évoque le polyptyque démembré d'Ugolino di Nerio, qui fut exécuté vers 1325 pour, notons-le, le maître-autel de Santa Croce, à Florence, où Bernardo Daddi, Maso di Banco et sans doute Giotto lui-même purent le voir. On admirera quelques pièces de choix de ce chef-d'œuvre « conservateur » à Londres 55, 56
et à Berlin en particulier. Elles font apparaître Ugolino comme un suiveur particulièrement sensible de Duccio. Cependant, vers 1315, avant même la mort du maître, une nouvelle génération surgit à Sienne, avec Simone Martini et Pietro Lorenzetti, qui furent, suppose-t-on, ses élèves et participèrent peut-être à l'exécution de la *Maestà*. Mais ils ne tardèrent pas à prendre leurs distances. Très vite ils s'écartèrent de l'héritage byzantin, que Duccio avait su distiller, pour s'emparer de l'élégance gothique qu'il avait commencé à déployer. Ce faisant, ils occultèrent quelque peu le rôle déterminant de Duccio qui, à la différence de Giotto, eut le tort de s'inscrire dans une continuité et non dans la rupture, le tort d'avoir de grands successeurs dont un nombre appréciable d'ouvrages ont survécu. Car Simone Martini, plus séduisant et, à l'occasion, plus laïque, et Pietro Lorenzetti, plus énergique et plus sensible, furent les véritables héritiers de Duccio.

57. Simone Martini, *Sainte Claire.* Vers 1315. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

L'ÉLUSIF SIMONE

Dès 1315, Simone Martini peint, sur les murs du Palazzo Pubblico de Sienne, sa propre *Maestà*. Quatre ans après Duccio. Pour un relativement jeune artiste, c'était une commande prestigieuse, mais aussi un défi : il lui fallait faire autre chose. À la vision mystique et intemporelle proposée par Duccio de la céleste souveraine, succède le spectacle d'une reine installée sous un vaste baldaquin au milieu de sa cour et invitant le gouvernement de la cité à se bien tenir. La symétrie a fait place à un léger mouvement d'ondulation, le trône massif en marbre incrusté à une structure proprement gothique, et l'ordonnance serrée de l'assemblée à l'espace qui s'insinue dans l'échelonnement des figures. De là à déceler l'influence de Giotto, il n'y a qu'un pas. Disons que si l'on y perçoit un vague effet illusionniste – un « progrès » par rapport à Duccio ! – son médiocre état de conservation ne laisse guère deviner les intentions de Simone Martini (mais la restauration en cours permettra peut-être de mieux les apprécier et, en particulier, de découvrir ce que le chromatisme du peintre doit, à l'origine, à Duccio). L'exécution avait été rapide et il fallut, dès 1321, la reprendre, effaçant peut-être à cette occasion ce que cette *Maestà* pouvait encore avoir de ducciesque, pour lui donner une saveur plus gothique. Ainsi, elle oscille entre la tapisserie et l'orfèvrerie.

Cette œuvre à la mode de France connut un grand succès (Lippo Memmi, le beau-frère de Simone Martini, s'empressa d'en offrir une variante à la commune de San Gimignano). Elle valut au peintre de se voir confier vers 1317, par le roi de Naples, Robert d'Anjou, la réalisation d'un ouvrage à signification à la fois politique et religieuse : la noble effigie de son frère *Saint Louis de Toulouse*. Simone Martini suivit les instructions du commanditaire : Louis, qui avait renoncé au trône vingt ans auparavant pour revêtir l'habit des franciscains, se retrouva royalement harnaché dans une profusion d'or, d'argent et de pierres précieuses. Là aussi le temps a mis à mal la splendeur de l'entreprise ; il en reste au musée de Naples une image d'une somptueuse froideur, à l'implacable rythme décoratif. Une œuvre inégale, en somme, dont le sujet – la canonisation d'un saint, célébrée par son frère cadet, pour mieux asseoir la couronne qu'il lui a abandonnée – est plus remarquable que l'exécution.

Simone Martini, né vers 1284, avait donc atteint la trentaine lorsqu'il exécuta les deux premiers ouvrages qui nous sont parvenus. Fit-il ses débuts dans l'atelier de Duccio ? C'est ce que permettent de supposer deux attributions récentes d'œuvres jusqu'alors données à des suiveurs de celui-ci : une *Madone à l'Enfant* (Sienne) où les visages s'éveillant à la vie contrastent avec l'abstraction des manteaux, et surtout la *Madone de la Miséricorde* (Sienne) 49
auparavant attribuée à Nicolo di Segna, calme et impressionnante apparition dont l'autorité formelle rend sensible, aujourd'hui encore, la mission qui lui était assignée auprès des fidèles. Devant ces deux chefs-d'œuvre de jeunesse (il s'agit là évidemment d'hypothèses), on serait porté à croire que l'adhésion de Simone Martini aux modes gothiques n'alla pas sans flottement ; la *Maestà* et le *Saint Louis de Toulouse* en seraient les premières étapes – mais avant ? La formation de Simone nous échappe ; ses sources – l'Europe du Nord via Naples ? – restent dissimulées ; la variété de ses sujets, et souvent leur nouveauté, nous désorientent. Ce ne sont pas les œuvres qu'il peignit aux alentours de 1320 qui peuvent nous éclairer.

Citons d'abord la fresque de la *Vierge à l'Enfant avec sept saints* exécutés peut-être dès 1315 lors d'un chantier dans la basilique inférieure d'Assise, parmi
57 lesquels une *Sainte Claire* qui, tout comme la *Madone de la Miséricorde*, semble une apparition jaillie du mur à mi-buste, avec le parfait ovale de son visage, sa fermeté et sa transparence cristallines. Puis le grand *Polyptyque de sainte Catherine* (Pise) achevé vers 1319-1320, qui, conservant l'agencement mis au point par Duccio, assouplit les formes avec une ligne aussi fluide qu'incisive. On y admire la caractérisation distincte des trente-huit saints et prophètes : jeu des mains qui se livrent à un concours d'élongation, chacune ayant une pose ou un geste différent, variété des attitudes et des costumes, Simone sait à merveille échapper au cadre rigide tant du format que du sujet.

Cette capacité d'invention, nous la retrouvons dans les trois polyptyques peints pour Orvieto vers 1320, mais surtout dans l'extraordinaire *Madone à*
58 *l'Enfant* (Sienne), fragment d'un polyptyque découvert il y a seulement une trentaine d'années. Elle est aujourd'hui réduite à une silhouette – le fond d'or et le bleu du manteau ayant disparu – d'où se dégage l'élégante inflexion du cou et du visage de la Madone tenant dans ses longues mains un enfant en maillot. Une Madone inclinant la tête sur son épaule droite et tenant un nouveau-né, et non un être sacré, cette iconographie est unique au Trecento. La ruine du tableau accroît-elle notre fascination ? Sans doute. Dans cette accidentelle pureté se concentre le mélange de distinction et de douceur qui fera de Simone Martini le chantre d'un monde éthéré, loin, très loin de la réalité. Pour l'heure, la diversité de ses prestations ne permet guère de discerner son cheminement. Pour essayer d'y voir clair, il faut donc se tourner vers les fresques hagiographiques que Simone peignit dans une chapelle consacrée à saint Martin, dans la basilique inférieure
59, 61 d'Assise. Quand ? La discontinuité stylistique caractérisant l'œuvre martinienne contribue à l'incertitude : pour les uns la *Vie de saint Martin* aurait été exécutée avant 1319 (Assise fut la proie de troubles politiques entre 1319 et 1322), pour d'autres à la fin des années 1320, voire dans les années 1330. En faveur de la première date : l'activité intense dont la basilique inférieure d'Assise fut le théâtre durant la deuxième décennie du Trecento. La présence de

59. Simone Martini, *Saint Martin renonce aux armes.* Avant 1319. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

58. Simone Martini, *Madone à l'Enfant.* Vers 1320. 95,5 x 52,5 cm. Sienne, Pinacoteca.

60. Duccio (?), *La Prise d'Archidosso* (?). 1314.
Sienne, Palazzo Pubblico.

Giotto, de Stefano, du Maître de Figline et probablement du peintre rival de Simone, Pietro Lorenzetti, ne peut pas être le fait d'un hasard, et l'on suppose que Florentins et Siennois ne travaillèrent pas sur des échafaudages voisins en s'ignorant mutuellement. Toujours est-il que les dix scènes de la *Vie de saint Martin* témoignent d'une grande subtilité de coloris avec leur dosage de rose et de bleu, de vert et de prune. Cette suavité se prête admirablement à un mélange inattendu de sacré et de profane. Saint Martin se meut à l'aise au milieu de chanteurs, de musiciens et de soldats ; avec beaucoup de sérénité il fait la charité et réalise des miracles ; son aventure se termine par une mort paisible. Les atours élégants, les physionomies vives et ouvertes, parfois bizarres, la précision de certains détails frappent le spectateur. La narration, en revanche, pleine d'affabilité, avec parfois une pointe d'humour, ne suscite aucune émotion ; on est loin de la solennité dramatique de Giotto, mais aussi de la tension nerveuse, voire de la douloureuse inquiétude qui caractériseront les œuvres plus tardives de Simone Martini. L'art courtois, allusif dans la *Maestà* et le *Saint Louis de Toulouse,* connaît une précoce éclosion sur les murs de la chapelle Saint-Martin.

61. Simone Martini, *Saint Martin partageant son manteau.* Avant 1319.
Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

Passer de la fresque au tableau rend malaisée, au Trecento, l'appréciation des évolutions stylistiques. C'est le siècle des expérimentations, à la richesse souvent troublante. Les choses deviendront plus nettes au Quattrocento, quand chaque artiste saura choisir et imposer sa manière. Ainsi, devant le grand panneau consacré par Simone Martini au *Bienheureux Agostino Novello* (Sienne, Sant' Agostino), de nouveau la chronologie bat la campagne. L'intérêt, assez aléatoire, porté à l'espace dans les quatre scènes représentant des miracles posthumes du Bienheureux (lequel était un contemporain et non un personnage plus ou moins mythique), et une certaine vivacité des épisodes s'éloignent, en effet, du calme décoratif de la *Vie de saint Martin.* Au point que d'aucuns ont pu nier l'attribution à Simone. Cependant l'ouvrage s'impose par sa clarté, par un traitement précis des détails et par un coloris

aigu. La simplicité est la règle pour les architectures comme pour les figures ; le portrait d'Agostino exécuté avec maîtrise a une incontestable présence. Reste que cette escapade dans les rues et les maisons d'une Sienne imaginaire, autour d'un défunt que tout le monde connaissait, ne nous prépare guère à
62 l'*Annonciation* des Offices – vision magique. La difficulté de situer les œuvres de Simone, de les articuler entre elles, provient-elle d'une surprenante versatilité, ou bien de son pouvoir d'adapter son style au programme qui lui était assigné ? Cette question, on ne se la posait guère jusqu'au jour – maudit – où fut soudain contestée l'authenticité de la célébrissime fresque du Palazzo Pubblico, représentant la parade du condottiere *Guidoriccio da Fogliano* devant ses conquêtes – au demeurant modestes.

Qu'un soldat de fortune, vite tombé en disgrâce et oublié, ait pu si longtemps constituer le symbole d'une cité comme Sienne n'avait jusqu'alors étonné personne. L'image était spectaculaire, au point d'être reproduite à l'infini sur les dépliants et les guides touristiques. Ce fut un véritable tremblement de terre, dans le petit monde de l'historiographie artistique, quand, il y a une dizaine d'années, des doutes furent émis par des chercheurs... américains. Tout ce qui compte en Italie vint au secours du condottiere – tous sauf le récidiviste Federico Zeri (ce qui devrait bien lui valoir une inculpation de haute trahison). En vérité, le condottiere ne tient plus très bien en selle depuis qu'on a découvert sur le même mur une fresque plus ancienne, représentant deux hommes, un civil et un
60 militaire, devant une ville conquise : son coloris intense, sa sensibilité lumineuse, sa sobriété rendent périlleuse la confrontation pour *Guidoriccio*. Qui a peint cette fresque et quand ? En 1314 selon les uns, en 1331 selon les autres. Dans le premier cas on n'a le choix qu'entre Duccio et Simone Martini, dans le second entre Simone Martini et Lippo Memmi, voire Pietro Lorenzetti. Que devient alors le « chef-d'œuvre » militaro-civique de Simone Martini ? Faut-il laisser entre les mains de ses assistants une commande politique de cette importance ? S'agit-il – horreur ! – d'un pastiche ? Ni Ghiberti ni Vasari n'en parlent. Qu'ils aient pu ignorer un ouvrage aussi prestigieux n'avait jusqu'alors inquiété personne. Il est à tout le moins visible qu'une bonne partie de la fresque a été repeinte – quand ? *« Unimpressive »*, écrit Martindale qui cependant, comme beaucoup d'autres, ne se résout pas à la retirer du catalogue de Simone et, pour la sauver, l'attribue à l'atelier du maître. Quand la *bottega* devient un alibi... Quoi qu'il en soit, *Guidoriccio* n'a guère de choses en commun avec les rares (à tous les sens du terme) œuvres de Simone durant la dizaine d'années qui lui restait à vivre. Et d'abord avec l'*Annonciation* de 1333, peinte pour la cathédrale de Sienne et aujourd'hui aux Offices.

62. Simone Martini, *L'Annonciation*, panneau central. 1333. 265 x 305 cm. Florence, Offices.

L'envolée de l'arabesque, l'intensité de l'observation, le sentiment du drame créent, réunis, une vision proprement mystique. Irréelle ? Non. L'abstraction de la ligne, ses inflexions extrêmes qui la font revenir sur elle-même, l'élégance exaspérée de l'ange Gabriel et de la Vierge avaient de quoi stupéfier les spectateurs, mais la ciselure de la branche d'olivier et des lilas, de l'amphore et du trône se détachant sur le fond d'or n'était pas moins saisissante. Tant de magnificence – un chef-d'œuvre d'orfèvrerie autant que de peinture – n'est qu'un écrin où l'émotion des protagonistes s'exprime avec une extraordinaire retenue. L'exaltation contenue du messager ne suscite que le silence anxieux de celle qui l'écoute. Les deux saints, de part et d'autre, soulignent la gravité de l'instant.

On sait que l'ouvrage porte une double signature : « Simon Martini et Lippus Memmi ». On a longtemps pensé que le beau-frère Memmi n'était qu'un zélé collaborateur, une sorte de directeur technique de la *bottega*, capable aussi d'excellentes variations dans la manière de Simone, mais sans originalité.

Selon Boskovits, seule la sainte Marguerite serait de la main de Memmi. Depuis quelques années toutefois son catalogue s'est enrichi et, surtout, l'hypothèse selon laquelle l'énigmatique « Barna da Siena », artiste de première grandeur – nous le retrouverons à San Gimignano, à Pise, etc. – ait été tout simplement Lippo Memmi (ou son frère Federico) a aujourd'hui de sérieux avocats. Faut-il se résigner à croire que cette sublime *Annonciation* est un ouvrage... collectif ?

63. Simone Martini, *Madone de l'Humilité avec un donateur.* Vers 1340. Avignon, Palais des papes.

Peu après, en 1334 ou 1335, Simone Martini partit (sans retour ?) pour Avignon. Pourquoi ? Son affaire était prospère, même si les frères Lorenzetti commençaient à lui faire sérieusement concurrence. Il n'existe aucune trace de sa présence à la cour papale, et les six ou sept ouvrages dont nous avons connaissance sont, à une exception près, d'ordre privé. On en a conclu que Simone avait accepté l'invitation d'un puissant protecteur qui le pensionnait. Peut-être le cardinal Stefaneschi, déjà commanditaire dix ou vingt ans auparavant de Giotto, de Stefano et du Maître du Codex de saint Georges ? Il fut le premier grand mécène de la peinture européenne. On peut le deviner agenouillé sur la fresque fort abîmée de la *Madone de l'Humilité avec un donateur* (Avignon, palais des Papes), qui décorait autrefois le porche de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms. De cet ouvrage, on a surtout retenu l'innovation iconographique, destinée à une grande fortune, de la *Madone de l'Humilité* : la Vierge abandonne son trône pour s'asseoir à même le sol. 63

La ruine des autres fresques que Simone peignit en ce lieu ne permet guère de juger de leur ampleur, mais à travers les *sinopie* que l'on a pu sauver – notamment le dessin préparatoire d'un saisissant *Christ bénissant* –, on imagine leur effet sur les peintres séjournant à Avignon, de son temps ou après lui. Le caractère « confidentiel » des autres travaux de Simone Martini peut, en revanche, laisser perplexe : devenu en quelque sorte rentier, ne peignait-il plus qu'à son gré ?

Des portraits, semble-t-il, mais ils ont disparu : celui d'un cardinal, Napoleone Orsini, et surtout de Laure, égérie de Pétrarque – « *Ma certo il mio Simon fu in paradiso,/Onde questa gentil donna si parte ;/ Ivi la vide, e la ritrasse in carte, /Per par fede quaggiù del suo bel viso* » (« Mais mon Simone alla certainement au paradis/ Où se trouvait cette douce dame/ Là il la vit et fit son portrait,/ pour donner foi à son beau visage »). Quel peintre fut jamais apprécié et aimé de la sorte ? Simone serait ainsi le premier portraitiste de la peinture européenne depuis l'Antiquité. Des miniatures aussi, à l'exemple d'un manuscrit (Milan, Bibliothèque ambrosienne) appartenant encore à Pétrarque, où Simone, pour illustrer Virgile, s'adonna au plaisir d'un naturalisme familier (des macrophotographies révèlent de saisissants portraits des protagonistes). Des œuvres de dévotion personnelle enfin, à savoir un polyptyque portatif dit Orsini, du nom de la famille dont il porte les armes – *Annonciation* et *Passion du Christ* – aujourd'hui démembré, et une *Sainte Famille* (Liverpool), datée de 1342. Celle-ci est peut-être l'ouvrage le plus fascinant que nous ait laissé Simone Martini tant par son iconographie qui semble bien être unique que par sa forme d'une exceptionnelle économie. Dans une atmosphère raréfiée, mélange de préciosité et de retenue, la vibration linéaire donne tout son poids au sentiment dramatique de la scène : un Jésus debout, bras croisés, se présente réticent, presque agressif, devant ses parents, au retour du Temple où il a subjugué les docteurs. On admire une fois de plus l'imagination de Simone Martini face à un sujet inédit. Cette tension contrôlée se mue en nervosité silencieuse dans l'*Annonciation* (Anvers) du polyptyque Orsini et en agitation bruyante dans les quatre panneaux de la *Passion du Christ* où des foules se pressent 64

64. Simone Martini, *Sainte Famille.* 1342. 49,6 x 35,1 cm. Liverpool, Walters Art Gallery.

65. Maître de la Madone Straus, *Madone à l'Enfant.* Vers 1325-1330. 81,5 x 44 cm. Houston, Museum of Fine Arts, Edith A. & Percy S. Straus Collection.

66. « Barna », *Madone à l'Enfant avec un donateur.* Vers 1315-1320. Asciano, Museo di Arte Sacra.

tumultueusement dans un espace restreint. Ceux-ci – *Montée au Calvaire* (Louvre), *Crucifixion* et *Déposition* (Anvers), *Mise au Tombeau* (Berlin) – rappellent Duccio dont ils offrent une interprétation quelque peu pathétique. D'où la datation précoce qui a parfois été proposée, mais qui paraît en contradiction avec l'équilibre des premières œuvres de Simone. Comme pour la *Sainte Famille* de Liverpool et l'illustration de Virgile, quoique d'une manière différente, on en viendrait donc à croire que l'artiste ne répondait plus, dans ses dernières années, qu'aux désirs de quelques amis attentifs, et se plaisait à jouer de ses dons. Bref, il expérimentait, pourrait-on dire, si pareille attitude n'était bien « moderne», en tout cas étrangère à ce que nous savons du Trecento.

L'art de Simone Martini est-il aristocratique, comme on le proclame souvent ? Ses commanditaires, pour autant qu'on le sache, n'étaient guère différents de ceux de Giotto, ni par leur position ni par leur mentalité. S'il fut à l'école de Duccio, il se montra bientôt conquis par le gothique français – comment ? L'élégance retient l'expression du sentiment. Unissant la fluidité abstraite de la ligne et la sélection des détails observés avec précision, Simone se mouvait dans un univers splendide, sinon sublime, d'où toute trivialité se trouvait bannie. Des mimiques singulières faisaient bien quelquefois irruption dans la profusion de l'or et la richesse du coloris, mais ces yeux, sertis dans les visages comme des pierres précieuses, n'étaient point de ceux qu'on pouvait rencontrer dans la rue. S'il y eut jamais une tempête sous le crâne de Simone Martini, il n'en laisse voir qu'un souffle : les draperies n'en finissent pas d'ondoyer sans s'envoler, les figures de s'élancer sans bouger. Sauf dans les *Scènes de la Passion* du polyptyque Orsini, où le peintre, pour une fois, renonce à sa réserve (la *Vie de saint Martin* était déjà ponctuée de quelques grimaces, mais réjouissantes, et non pas douloureuses). Reste à découvrir quelle logique pouvait bien gouverner l'évolution de Simone, et là rien n'est moins évident.

Simone avait, sans aucun doute, rencontré l'œuvre de Giotto, ne fût-ce qu'en installant son échafaudage dans la basilique inférieure d'Assise, et aussi Stefano : sa sensibilité va à la douceur du

second plus qu'à la robustesse du premier. Si l'on peut déceler un certain intérêt pour l'espace dans la *Vie de saint Martin* et dans le *Bienheureux Agostino Novello*, Simone s'en détourna pour s'orienter vers une abstraction formelle qui atteignit son paroxysme avec l'*Annonciation* de 1333 ; par la suite, à Avignon, il s'essaya à diverses expériences d'expression lyrique aussi bien que de naturalisme. Ce parcours pourrait être qualifié d'insaisissable, sinon d'éclectique, s'il n'était dominé par le sens du rythme. La virtuosité élusive de Simone n'est pas gratuite, elle est au service d'une vision qui lui permet des solutions différentes à des problèmes qui le sont aussi. Face à une diversité de sujets, dont certains n'avaient pas de précédent, Simone démontra une capacité incomparable à adapter le style au contenu. Qui n'est pas sans provoquer l'embarras des historiens : Giotto est autrement rassurant. Ainsi un Pope-Hennessy qualifia-t-il Simone d'« illustrateur ». Le goût de l'ornement (Simone fut peut-être le premier à utiliser des *punzone* – poinçons – pour décorer les auréoles), la passion de la grâce, s'accommodant d'une curiosité incidente pour l'homme et pour la nature, n'ont pas, il est vrai, les mêmes vertus que l'affirmation de l'individu et de sa dignité. La conscience dramatique chez Simone Martini n'était pas moindre que chez Giotto ; elle s'exprimait avec moins de confiance. La subtile conjugaison du raffinement et du naturalisme ouvrait pourtant une autre voie, où peu à peu toute l'Europe s'engouffrerait à la poursuite de la beauté – une beauté souvent désespérée, toujours fragile, à cent lieues des certitudes giottesques. À Sienne comme en Avignon, du temps de Simone Martini, on préférait le rêve à la leçon.

LES COMPAGNONS DE L'ATELIER

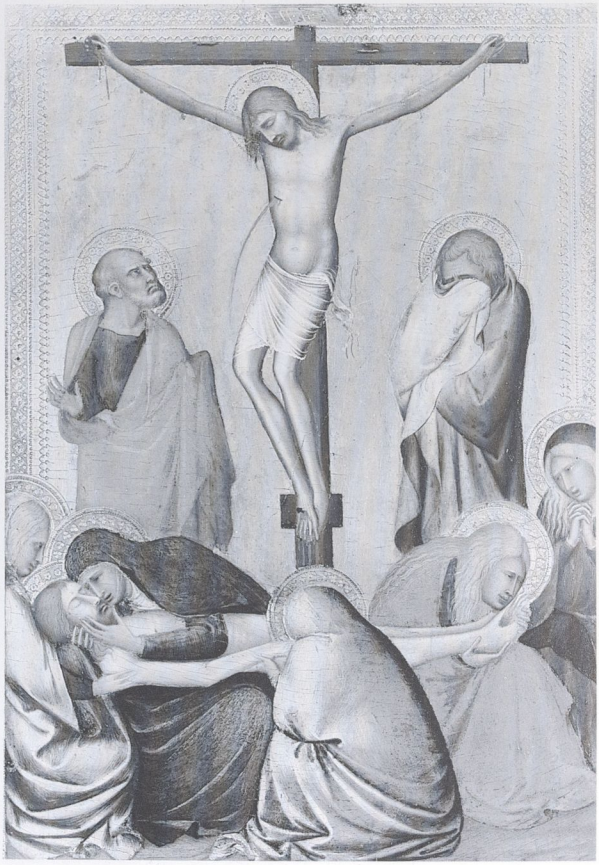
L'influence de Simone Martini est à la fois évidente et difficile à mesurer. En Avignon, qui fut sans doute le berceau du « gothique international », on ne parvient pas vraiment à l'appréhender. D'autres peintres italiens, siennois ou non, le Maître du Codex de saint Georges, voire Giotto lui-même, le précédèrent, le rejoignirent ou lui succédèrent dans la cité des Papes. Certains figuraient parmi ses proches comme Donato Martini (son frère), Lippo et Federico Memmi (ses beaux-frères), peut-être le rare Naddo Ceccarelli, et un remarquable anonyme, le Maître de la Chute des anges rebelles. D'autres étaient plus autonomes, tel Matteo Giovannetti. À Sienne, on retrouve les membres de la famille et des anonymes comme le Maître de la Madone du Palazzo Venezia et le Maître de la Madone Straus. Quelques œuvres de ces *chompagni* sont exceptionnelles, mais leur attribution sur de seules bases stylistiques donne lieu chez certains historiens à de singulières séances de contorsionnisme (ou, si l'on préfère, de « morellimania ») : la calligraphie abstraite du Maître de la Madone du Palazzo Venezia correspond-elle à une phase inconnue de Lippo Memmi ? Le Maître de la Madone Straus ne serait-il pas Donato Martini – lequel ne serait autrement qu'un nom ? Le climat artistique dans la *cerchia* de Simone Martini semble avoir été beaucoup plus stable que l'évolution du maître lui-même : la production des polyptyques obéissant à des modèles reconnus constituait l'ordinaire de ces suiveurs. Si quelques-uns y manifestaient leur idiosyncrasie, c'était dans des limites imposées, les innovations véritables étant réservées, sauf exception, à Simone. On notera l'attachement des martiniens au

pages suivantes :

68. « Barna », *Le Christ portant la Croix.* Vers 1335. 30,5 x 21,6 cm. New York, Frick Collection.

69. *Le Mariage mystique de sainte Catherine.* Vers 1335. 135 x 107 cm. Boston, Museum of Fine Arts, Sarah Wyman Whitman Fund.

67. « Barna », *La Crucifixion et la Lamentation.* Vers 1330. 47,3 x 32,9 cm. Oxford, Ashmolean Museum.



SCA
RATORINA
Arico di Nori Arichetti fece fare questa tavola

70. « Barna », *La Dernière Cène.* Vers 1340. San Gimignano, Collegiata.

même type d'humanité : celui-ci semble toujours contenir une sourde inquiétude, bien éloignée de l'assurance giottesque. Tout est nuances subtiles : la Vierge, mélancolique mais encore présente de Simone Martini, gagne en douceur chez Lippo Memmi, en mystère chez le Maître de la Madone Straus, en distance chez le Maître du Palazzo Venezia. Qui peut dire si ces variations sur un même thème sont de mains différentes ? Des *chompagni*, un seul se détache de Simone et parvient à une existence notoire : l'auteur des vingt-six scènes de la *Vie du Christ* peintes sur les murs de la collégiale de San Gimignano : « Barna da Siena ».

D'autant plus notoire que mythique : la dénomination « Barna » résulte d'une erreur de Ghiberti, récidivée par Vasari. On dispute toujours assez vainement de sa véritable identité : Donato Martini ? Lippo Memmi ? Federico Memmi ? Ce dernier présentant l'avantage, si l'on peut dire, de n'être qu'un nom. Peu importe, ça ne sort pas du cercle de famille. Plus intéressant est le regroupement d'une remarquable série de tableaux qui lui ont été attribués à partir des fresques de San Gimignano. On y trouve une *Madone à l'Enfant avec un donateur*, à Asciano, qui marque les débuts du peintre vers 1320 ; un *Mariage mystique de sainte Catherine*, à Sienne, une petite *Madone de l'Humilité* à Settignano (collection Berenson), un diptyque comportant l'*Annonciation* à Berlin et, iconographie unique, la *Crucifixion et la Lamentation* à Oxford. Le *Christ portant la Croix*, à New York (Frick Collection), où Jésus apparaît dans son infinie tristesse, et un second *Mariage mystique de sainte Catherine*, à Boston, dont l'élégance stylistique rivalise avec l'originalité iconographique, sont des chefs-d'œuvre de la maturité, c'est-à-dire probablement des années 1330. On ajoute aujourd'hui à cet ensemble la *Glorification de saint Thomas d'Aquin* (Pise, San Caterina), auparavant attribuée au Pisan Francesco Traini. Cet ouvrage d'une complexe invention iconographique et d'un puissant impact tant dogmatique que formel est digne, en effet, du « Barna » de San Gimignano.

66 67 68 69

On aura noté, dans cette énumération, la fréquence des singularités iconographiques. Cependant la confusion demeure : le diptyque de Berlin-Oxford, pour ne prendre que ce seul exemple, est attribué par certains au Maître de la Madone Straus que les uns identifient à « Barna », tandis que d'autres l'en distinguent. On rapproche aussi parfois « Barna » du Maître du Palazzo Venezia. D'aucuns ont poussé l'hypercritique jusqu'à créer un Maître de la Crucifixion d'Oxford suiveur du même « Barna » ! Il existe heureusement une autre manière de regarder ces tableaux. Quels qu'en soient le ou les auteurs, ils témoignent de la même sensibilité exacerbée, contenue par un mélange de distance morale et de hauteur artistique. Ce peintre, au tempérament à la fois passionné et réservé, ne pouvait manquer l'occasion que lui offrait la *Vie du Christ* d'affronter de vastes surfaces lui permettant de lâcher la bride à une violence expressive jusqu'alors maîtrisée.

Quand ces fresques furent-elles peintes ? Le sentiment pessimiste qui s'en dégage fit longtemps penser qu'elles étaient postérieures (comme le *Triomphe de la mort* du Campo Santo de Pise) à la peste noire de 1348. On les date aujourd'hui de la fin des années 1330, ou du début des années 1340,

71. « Barna », *La Montée au Calvaire.* Vers 1340. San Gimignano, Collegiata.

72. Pietro Lorenzetti, *Vierge à l'Enfant entourée de saint François et de saint Jean l'Évangéliste.* Après 1320.
78 x 177 cm. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

c'est-à-dire après la mort de Giotto et le départ de Simone Martini pour Avignon. Leur caractère robuste et monumental, leur simplicité dramatique, certains accents populaires, ainsi que des réminiscences ducciesques, leur confèrent un caractère curieusement archaïsant. On n'y trouve guère de préoccupations naturalistes, le sens de l'espace y est assez limité. Les architectures sont réduites à l'indispensable, le fond restant neutre chaque fois que la scène s'y prête. Une grande sobriété donne toute sa force à un contraste de calme et de brutalité. Le *Baptême du Christ*, la *Vocation de saint Pierre et de saint André, Jésus parmi les docteurs* ne pèchent certes pas par l'agitation ou par l'abondance des détails ; la fermeté des figures, l'échange des regards suffisent à
70 créer la tension. Celle-ci croît dans la *Dernière Cène* avec l'inoubliable visage du Christ tourné vers Judas, elle déborde dans l'*Arrestation du Christ,* elle éclate dans le *Couronnement d'épines.* On est au-delà de l'ordinaire vigueur narrative qu'appelle le récit de la Passion. Une sinistre vitalité anime la succession des scènes comme si le peintre était habité par la solitude du Christ. Toute la duplicité des hommes dans
71 les *Trente Deniers,* toute leur cruauté dans la *Montée au Calvaire* et, face à la férocité des soldats et de la foule, la gravité presque méprisante du Sauveur.

Cette virtuosité tragique rend puériles les scènes de l'Ancien Testament peintes à proximité vingt-cinq ans plus tard par Bartolo di Fredi. Elle serait, dit-on, à mi-chemin de Simone Martini et de Pietro Lorenzetti. Voilà une façon comme une autre de récupérer un artiste dont la position, dans la lignée siennoise, est en quelque sorte hors concours. Le cas « Barna » est d'autant plus embarrassant que nous ne savons pas, au bout du compte, ce que signifie son « exquise intensité », pour reprendre l'appréciation de Millard Meiss : l'efficace subtilité d'un grand artiste ou l'expression de sentiments peu amènes ? Il est rarement donné le pouvoir de manifester avec tant de distinction son éloignement des humains. Ce « Barna » avait sans doute des états d'âme.

À tout prendre, l'hypothèse soutenue notamment par Boskovits mérite considération : l'œuvre de « Barna » correspondrait à l'évolution tardive de Lippo Memmi, le fameux beau-frère, auteur d'une *Maestà* à San Gimignano sur le modèle de Simone, puis cosignataire de l'*Annonciation* des Offices. Pourquoi,au cours d'une longue carrière, celui-ci ne se serait-il pas livré, comme Simone, à des variations stylistiques propres à dérouter les historiens ? Un artiste habile peut-il dominer un tempérament dramatique sans l'exprimer tôt ou tard ? Les étapes de cette évolution seraient, entre autres, la *Madone de la Miséricorde,* à Orvieto, signée par Lippo, le *Triomphe de saint Thomas* de Pise, la petite *Assomption de la Vierge* de Munich. Et l'ultime ouvrage connu de Barna/Lippo Memmi pourrait bien être l'extraordinaire tableau à deux faces du Louvre, dit du Maître de la Chute des anges rebelles, peint en Avignon où Lippo Memmi se trouvait encore en 1347. Ainsi prendrait fin le purgatoire de Lippo Memmi, encore tenu en grande estime au XVe siècle par Ghiberti, et ravalé depuis au rang de suiveur diligent mais monotone de Simone. Lippo Memmi prendrait alors place parmi les grands Siennois, aux côtés de Simone et face aux Lorenzetti.

73. Pietro Lorenzetti, *Polyptyque de la Vierge*. 1320. 298 x 309 cm. Arezzo, Pieve di Santa Maria.

UNE SENSIBILITÉ TRÈS MAÎTRISÉE

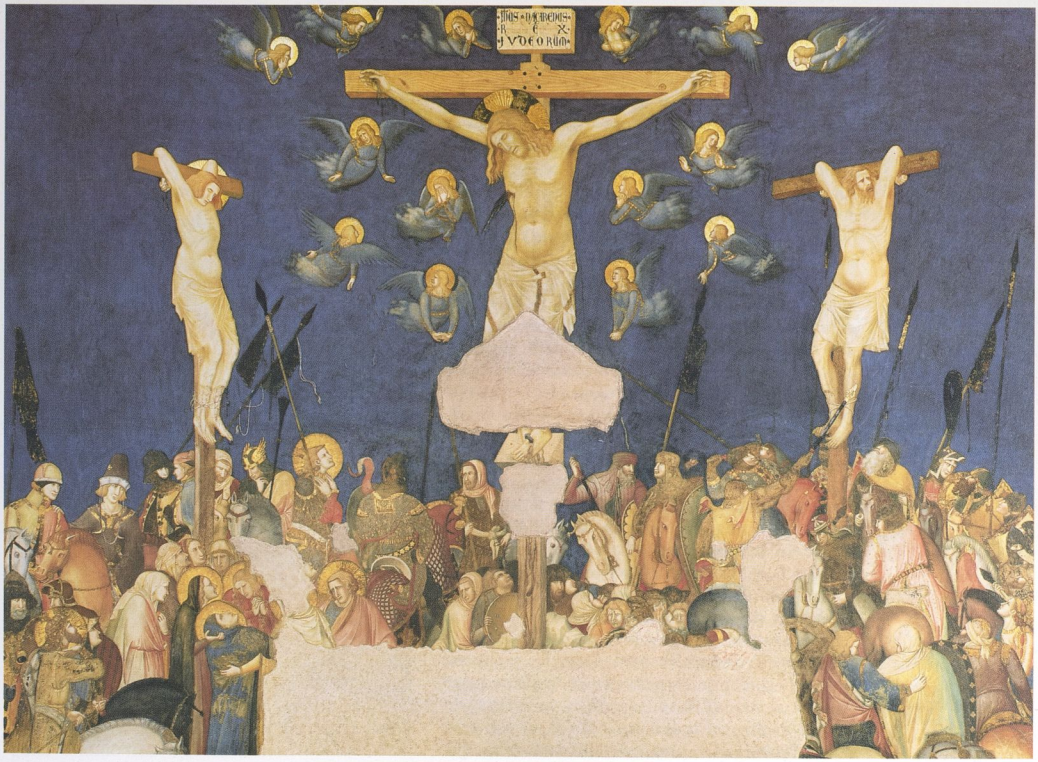
Quand Simone Martini partit pour Avignon, la place devint libre, à Sienne, pour les frères Lorenzetti. Ils avaient déjà fait leurs preuves ; Pietro, peut-être plus qu'Ambrogio, s'était révélé un concurrent efficace de la société Martini-Memmi et Cie. Sa première œuvre datée étant le grand polyptyque qu'il
73 exécuta pour Arezzo en 1320, on a longtemps considéré qu'une bonne dizaine d'années le séparait de Simone Martini, lui-même précédant son frère d'un laps de temps analogue. L'écart dans les deux cas est peut-être moindre : la *Madone de Vico l'Abate* 80
fut peinte par Ambrogio en 1319, et il semble que l'on puisse avancer à 1315, sinon avant, l'arrivée de Pietro sur le chantier de la basilique inférieure d'Assise, c'est-à-dire à peu près à la même époque que Simone Martini. Très vite il s'en distingua, comme il s'écarta bientôt de Giotto et de sa *bottega*. Ceux-ci avaient décoré les murs du transept droit,
ainsi que la voûte entre les deux bras du transept ; 342
Pietro Lorenzetti se vit confier le transept gauche.

Il commenca par un triptyque mural avec la *Vierge à l'Enfant entourée de saint Jean Baptiste et de saint François*, où se juxtaposent les influences de Duccio – la Vierge – et de Giotto – saint François –,

ce qui n'a rien d'étonnant pour un ouvrage de jeunesse. On mesurera la rapidité de son évolution
72 devant le second triptyque , avec cette fois la *Vierge à l'Enfant entourée de saint François et de saint Jean l'Évangéliste*, peint à la fin de son séjour à Assise, soit sept ou huit ans plus tard. Le regard qu'échangent la Madone et Jésus, et le geste de la main l'invitant à voir les stigmates de saint François, tandis que saint Jean l'Évangéliste ne paraît pas pouvoir en détacher les yeux, constituent une innovation à la fois iconographique et formelle : c'est le premier exemple de *sacra conversazione*, dont la fortune durera plus de trois siècles. Pietro Lorenzetti devait évidemment poursuivre ce dialogue muet entre la Mère et l'Enfant que ni les martiniens, ni les giottesques ne reprendront jusqu'au jour où Bernardo Daddi le fera sien. Cette divine familiarité, Pietro l'approfondira avant 1320, dans la *Madone de Montichiello* (Sienne), dans la *Madone à l'Enfant sur un trône* de Cortone et encore, vers 1340, dans la grande *Madone trônant entourée d'anges* aujourd'hui aux Offices. Mais pour en apprécier pleinement l'intensité, rien n'égale la vision *in situ* du grand *Polyptyque de la Vierge*, toujours sur le maître-autel de Santa Maria della Pieve, à Arezzo. On mesure là ce que Pietro a su tirer de son séjour à Assise, au contact de Giotto et de Simone Martini, pour parvenir à une synthèse entre plasticité des figures, rythme linéaire et préciosité des coloris. Le regard s'attarde d'abord sur le sinueux vêtement blanc, tissé de fleurs bleues, que porte la Vierge s'adressant avec tendresse à son Fils qui la contemple joyeusement, puis il glisse vers les saints dont l'expression grave, tendre, évoque davantage les sculptures laissées à Sienne par Giovanni Pisano que la peinture de Giotto dont la monumentalité est ici absente. Cette même sensibilité aiguë, laissant affleurer les émotions, se retrouve dans la petite *Annonciation* merveilleusement inscrite dans un espace cubique au clair coloris. Le suprême équilibre auquel parvient à ce moment Pietro Lorenzetti entre expressivité gothique et solennité classique fait de cette œuvre l'un des sommets du Trecento. À Assise, Pietro Lorenzetti avait beaucoup et vite appris.

73

74. Pietro Lorenzetti, *La Crucifixion*. Vers 1320 (?). 446 x 652 cm. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.



75. Pietro Lorenzetti, *La Montée au Calvaire.* Vers 1317. 244 x 310 cm. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

On va souvent répétant que Pietro Lorenzetti se situe entre deux pôles, Duccio et Giotto, avec des inflexions de Giovanni Pisano, voire de Cimabue, comme si une œuvre d'art était un cocktail. On pourrait plus précisément ajouter qu'il dut regarder les ouvrages d'un sculpteur siennois, Tino di Camaino, qui est à Arnolfo di Cambio ce que celui-ci est à Giotto : le lyrisme linéaire de Tino di Camaino tel qu'on peut le voir encore aujourd'hui dans le *Tombeau du cardinal Petroni*, au Duomo de Sienne, son indifférence surprenante chez un sculpteur pour la troisième dimension, son maigre souci de la plasticité ne purent que conforter Pietro Lorenzetti. Les scènes de la *Passion du Christ*, dans le bras gauche du transept de la basilique inférieure d'Assise, démontrent qu'il savait où il voulait en venir. Le visiteur, aujourd'hui, peut effectuer le même parcours que ne manqua pas de faire et refaire Pietro avant de se mettre à son tour au travail. Il dut observer l'autorité du Maître d'Isaac, l'élan encore incertain vers la vie du cycle de saint François, puis les accomplissements postérieurs de la *bottega* giottesque à proximité même des murs qu'il était invité à peindre. Je suppose qu'il ne fut pas moins frappé par la véhémence de Cimabue, par la « clameur sauvage », comme dit Carlo Volpe, de sa grande *Crucifixion* qui lui rappelait l'impétuosité de Giovanni Pisano – et par l'esprit dramatique du Maître de la Capture du Christ. En haut donc, les premières étapes de la rénovation picturale, en bas la maturité de Giotto, entouré de ses talentueux disciples, et les débuts distingués de Simone Martini. À son tour Pietro Lorenzetti se lança avec autant d'ardeur que d'imagination dans une entreprise qui, à mon sens, reste en l'état actuel la plus ambitieuse que l'on puisse voir à Assise. À condition de se libérer de la présence obsédante de Giotto – ce que l'historiographie a souvent bien du mal à faire.

74, 75, 76

La *Passion du Christ* comporte deux phases : les scènes *ante mortem* et les scènes *post mortem*, les premières caractérisées par une abondance descriptive, les secondes par un sévère dépouillement. Ces différences stylistiques ont tantôt conduit à n'attribuer à Pietro Lorenzetti lui-même que les scènes postérieures à la mort du Christ, tantôt à considérer les scènes antérieures comme marquant ses débuts à Assise où il n'aurait peint que plus tard, vers 1326, les scènes suivantes. En fait, ces hypothèses traduisent un embarras certain : comment un jeune artiste aurait-il pu évoluer en deux ou trois ans à peine d'un style parfois encore illustratif à une profonde cohérence formelle ? Les divergences, cependant, entre le Maître d'Isaac, le cycle de saint François et le Giotto de Padoue sont, on l'a vu, autrement importantes. La date même, 1320, du polyptyque d'Arezzo révèle à quel degré de maîtrise était parvenu Pietro cinq ou six ans après son arrivée sur le chantier d'Assise. De la voûte au mur, des scènes *ante mortem* aux scènes *post mortem*, la visibilité change : que Pietro soit passé du tumulte à la concentration, de l'observation à l'émotion suppose certes deux campagnes successives que, pour sa part, Carlo Volpe situait respectivement en 1315-1319 et 1322.

76. Pietro Lorenzetti, *Judas pendu.* Après 1320 (?). 167 x 115 cm. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

Les six épisodes précédant la *Crucifixion* – *Entrée à Jérusalem, Dernière Cène, Lavement des pieds, Arrestation du Christ, Flagellation* et *Montée au Calvaire* – relèvent encore de modèles ducciesques (la *Maestà* venait d'être peinte et on ne peut exclure que Pietro y ait collaboré), mais il s'y est engouffré comme un grand souffle de vie. Les mouvements animés des personnages (qui rappellent Cimabue), leurs expressions vigoureuses, les costumes contemporains prennent place au milieu d'architectures échevelées, incrustées de marbres polychromes, de paysages parcourus par un vent glacial. On éprouve un sentiment de force et de charme à la fois. Dans la *Cène,* on note une curiosité inattendue pour le quotidien, avec des détails presque triviaux – la vaisselle qu'on lave, le chat nettoyant une assiette –, des raccourcis irrationnels pour donner l'impression de l'espace, et un coloris précieux. Dans l'*Arrestation du Christ* et dans la *Montée au Calvaire,* la lumière proche semble tomber sur la foule comme d'un projecteur, illuminant la scène *a giorno* sous un ciel d'un bleu d'émail où brillent les étoiles. La brutalité d'un « Barna » est absente, mais peut-être plus éloquents sont les regards et les gestes expéditifs de la soldatesque : casques et cottes de mailles, épées et lances rythment chaque moment du drame magnifié par des couleurs intenses.

À partir de la *Crucifixion,* quatre fois plus grande que les autres scènes, et en partie abîmée, la puissance du sentiment s'impose dans une forme de plus en plus rigoureuse. L'émotion gouverne le style, mais une émotion soumise à une discipline qui ne doit rien à Giotto. La foule agitée de la *Crucifixion* paraît indifférente, toute à ses affaires, au point que le groupe éploré entourant la Vierge passe presque inaperçu. La scène cependant a quelque chose de fantastique : les corps blancs des trois crucifiés se dressent comme des statues sur un ciel nocturne, la masse compacte des cavaliers richement affublés affiche des visages perplexes contrastant avec la nervosité des montures aux yeux exorbités. Toute la scène constitue un vaste mouvement continu qui s'oppose à la pondération giottesque et ne réapparaîtra que cinquante ans plus tard chez Altichiero. Le coloris, moins vif, plus subtil, confère à l'ensemble une pathétique et fabuleuse réalité (on est loin de la séduisante et courtoise distinction de Simone Martini qui travaille sans doute au même moment dans la proche chapelle Saint-Martin).

Dans les scènes *post mortem* – *Déposition, Mise au Tombeau, Descente aux limbes* et *Résurrection* –, le tranchant de la ligne s'allie à la monumentalité, l'action se resserre dans un décor d'une extrême sobriété : force plastique et signification dramatique sont au rendez-vous. La *Déposition* est le chef-d'œuvre de Pietro Lorenzetti et l'un des plus hauts du Trecento, avec sa construction pyramidale, ses figures comme liées d'un seul mouvement, enchaînées dirait-on, découpées sur le vide de la nuit. Le sacré se fait profondément humain : le corps déjeté du Christ, les mains serrant une tenaille pour arracher les clous, le sang qui ruisselle. À deux pas de là, un extraordinaire pendu, *Judas.*

77. Pietro Lorenzetti, *La Déposition.* Après 1320 (?). 232 x 327 cm. Assise, basilique San Francesco, église inférieure.

Lorsque, dans les années 1320, le chantier d'Assise est abandonné, les peintres siennois y avaient remplacé – supplanté ? – Giotto et les siens. Ceux-ci s'étaient eux-mêmes laissé gagner par la munificence : saint François est couvert d'or, la glorification a chassé la pauvreté. La basilique inférieure resplendit et, dans cette profusion de fresques, Pietro Lorenzetti s'est vivement imposé. Il a d'abord donné une version presque agressive des compositions et du chromatisme raffiné de Duccio. Puis il a pris la concision et l'assurance giottesques. De lui-même, encore jeune, il a tiré la curiosité et l'énergie. Il avait encore trente ans à vivre : sa *Passion du Christ,* « le chef-d'œuvre inconnu de l'art italien » comme dit Volpe, eût suffi à le mettre au premier rang face à Giotto et Simone Martini.

La production de Pietro après Assise indique cependant qu'il n'était pas homme à se répéter. Il sut regarder autour de lui avec autant de liberté que d'aisance, et fit preuve d'aptitudes variées. Sa *Crucifixion* peinte en l'église San Francesco à Sienne est pleine d'une âpre et douloureuse intensité. Signalons aussi l'étonnante apparition du *Christ ressuscité* (Sienne), qui rappelle le *Judas pendu* d'Assise avec le strabisme divergent de son regard. Le *Retable du Carmine* (Sienne), signé et daté de 1329, nous offre, en revanche, l'immobilité royale d'une Vierge symétriquement entourée d'anges et de saints. Elle regarde droit par-dessus le spectateur, toute émotion exclue. Œuvre monumentale, mais aussi aérée et comme ensoleillée. La métrique spatiale florentine

78. Pietro Lorenzetti, *La Naissance de la Vierge.* 1342. 187 x 182 cm. Sienne, Museo dell'Opera.

est comme repensée à travers le chromatisme siennois. Contrastant avec cette majesté, la prédelle s'ouvre à des scènes à la fois fermement construites et un peu irréelles, ponctuées de détails naturalistes tel le linge qui pend dans le *Rêve de Sobach,* ou se perdant, avec l'*Approbation de la règle,* dans un paysage d'une ampleur sans précédent. Celui-ci ne sera développé qu'un siècle plus tard par Sassetta et Giovanni di Paolo.

Vers l'époque où Simone Martini quitta Sienne, Pietro semble s'être rapproché de son frère Ambrogio, qui revenait de Florence. Sans doute tinrent-ils boutique ensemble: une merveilleuse petite *Madone à l'Enfant entourée de quatre saints et de deux anges* (Baltimore, W.A.G.), vers 1336, offre, semble-t-il, un exemple de leur collaboration. Le *Retable de la Bienheureuse Humilité* (Offices), vers 1341, montre une certaine sécheresse florentine. La *Naissance de la Vierge* (Sienne), commandée en 1335 et achevée seulement en 1342, conjugue souplesse des lignes et plasticité des volumes, chaleureuse harmonie des couleurs et précision des détails. L'asymétrie de l'ouvrage frappe dès l'abord : le panneau central constitue une seule scène – la chambre – avec le volet droit, tandis que le volet gauche est réduit au rôle de salle d'attente. On relèvera le rôle de l'architecture dans la recherche de l'espace, un espace qui se définit à partir d'éléments très concrets : le cadre fait partie de l'architecture, le quadrillage du sol et du lit concourt à créer le sentiment de profondeur. Pietro voulut-il rivaliser avec Ambrogio qui termine la même année, 1342, sa *Présentation au Temple* ? L'un et l'autre, en tout cas, démontraient encore à cette date leur indépendance par rapport à Giotto.

LE PLUS FLORENTIN DES SIENNOIS

Dans ses *Commentaires*, Ghiberti, au milieu du XVe siècle, écrivait à propos des peintres siennois : « Ambrogio Lorenzetti me paraît quant à moi meilleur et autrement savant qu'un autre ». Premier « historien » de l'art, Ghiberti avait vu naître à Florence la science de la composition et de la perspective. Ambrogio, un siècle plus tôt, s'était affirmé comme l'artiste le plus avancé de son temps dans l'aménagement des volumes et de l'espace. Dès
80 1319, la *Madone de Vico l'Abate*, aujourd'hui au musée de l'Archevêché à Florence, dénotait sa connaissance de l'ambiance florentine. Il y fut même immatriculé à l'Arte dei Medici e Speziali. Cela méritait bien qu'à son tour Vasari le qualifie de *« gran filosofo »*. Ambrogio Lorenzetti ne fut pas toujours le plus séduisant, mais il fut le plus florentin, et le plus original, des peintres siennois. Ses ouvrages révèlent une démarche réfléchie qui en fait, à certains égards, un précurseur de la Renaissance : ses contemporains jouaient occasionnellement avec la troisième dimension ; il semble, lui, avoir été le premier à en chercher les voies avec constance sinon avec système.

79. Ambrogio Lorenzetti, *Polyptyque de saint Michel*, panneau central. Vers 1330 (?). 110 x 90 cm. Asciano, Museo di Arte Sacra.

73, 80

Fit-il son apprentissage auprès de Pietro ? C'est plus que probable. Qu'il ait manifesté très vite sa volonté de suivre son propre chemin, c'est certain. Il suffit de comparer sa première œuvre connue, la *Madone de Vico l'Abate*, au polyptyque d'Arezzo – un an après. Frontabilité, hiératisme : la Vierge est une idole. Son énigmatique impassibilité contraste avec la vivacité d'un Jésus au regard plein de curiosité. Cette curiosité, qui est celle du peintre, caractérisera toujours sa représentation de l'Enfant. Ce tableau ne doit rien à Duccio, ni à Simone Martini. Une icône byzantine rectifiée par Giotto ? Un pas en arrière, deux pas en avant : la Mère et son Fils s'imposent au spectateur avec autant de monumentalité que de vitalité. Dans cet anachronisme sophistiqué, on est tenté de voir un insolite pastiche du Duecento. Ou bien le produit hybride d'un esprit expérimental. Une quinzaine d'autres *Madone à l'Enfant* portent témoignage de la subtilité d'Ambrogio par leur diversité qui pose d'intermi-

80. Ambrogio Lorenzetti, *Madone de Vico l'Abate* 1319. 148 x 78 cm. Florence, Museo Archivescovile del Cestello.

81. Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del Latte*. Vers 1325 (?). 90 x 45 cm. Sienne, Palazzo Archivescovile.

nables questions d'attribution et de datation. Où situer, dans son parcours, la *Madonna del Latte* (Sienne), avec sa mélancolique sollicitude, son rythme aussi puissant qu'élégant, inscrit dans une organisation pyramidale ? Est-elle antérieure ou postérieure à la souplesse et à la distinction de la rêveuse *Madonna di Rapolano* (Sienne), avec l'Enfant manifestant un si merveilleux étonnement ? 81

Inventif jusque dans ses ouvrages de série, Ambrogio Lorenzetti surprenait encore davantage lorsque le thème était moins habituel. C'est le cas pour le peu connu *Polyptyque de saint Michel*, préservé dans le petit musée d'Asciano, peint vers 1330, à moins que ce ne soit après 1340 (?). Dans la cuspide qui le surmonte, une *Vierge à l'Enfant* reprend le dialogue muet cher à Pietro, avec une nouvelle variante, Jésus saisissant le voile de sa Mère. Au centre, dans un coloris presque agressif, le tourbillon linéaire de *Saint Michel et le dragon* rappelle Simone Martini par sa nerveuse élégance. Ce saint Michel est tellement « gothique » qu'on en a contesté parfois l'attribution à Ambrogio. Quel autre peintre pourrait en avoir eu l'audace ? 79

Son succès à Florence même ne saurait être sous-estimé : il reposait sur la richesse de ses coloris et son raffinement narratif. Les Offices conservent ainsi, outre le beau *Triptyque de saint Procalo*, quatre petits panneaux d'un polyptyque démembré, ayant pour thème la *Vie de saint Nicolas*, exécutés vers 1332. L'intérêt du peintre pour la suggestion de l'espace est évident dans ces scènes où les architectures et le paysage jouent un rôle prédominant. Achevée peu après, vers 1335, la *Maestà* de Massa Marittima, que sa situation fait trop souvent négliger, est une œuvre beaucoup plus ambitieuse : la Vierge, isolée sur son trône, est du type massif qu'Ambrogio adoptera souvent ; son intimité avec l'Enfant est soulignée par le magnifique déploiement orchestral des anges et des saints. Dans cette vision quasi triomphale, on ne remarque pas tout de suite, au pied du trône, les trois vertus – la Foi, l'Espérance et la Charité – qui confèrent à l'ensemble une note allégorique inattendue, préludant aux *Effets du bon et du mauvais gouvernement* dont le peintre allait couvrir les murs du Palazzo Pubblico de Sienne. 340

Ambrogio Lorenzetti fut peut-être le plus important peintre de fresques siennois. La *Maestà* constituait pour lui, semble-t-il, un thème privilégié, mais il n'était pas homme à se répéter. C'est ainsi qu'en l'église San Agostino de Sienne il peignit une fresque avec la Vierge entourée de saintes et saints lui présentant le symbole de leur martyre, et à San Galgano une autre fresque où cette fois l'on voit une Ève blonde allongée au pied du trône. Variations iconographiques qui devaient être appréciées des commanditaires, mais ces *Maestà* ne sont, en fait, que des rescapées d'ensembles plus vastes.

À son retour de Florence, Ambrogio était devenu très recherché comme peintre mural, alors qu'il n'y a auparavant aucune trace d'une telle activité de sa part ni à Sienne ni ailleurs. Il ne subsiste que deux scènes du cycle de fresques qu'il exécuta vers 1336 dans l'église et le cloître de San Francesco : le *Martyre des franciscains* et *Saint Louis de Toulouse devant le pape*, premiers exemples de son ouverture au monde contemporain. On découvre dans la première des physionomies orientales témoignant d'un important courant d'échange avec l'Empire mongol alors à son apogée ; dans l'autre, une galerie de portraits illustrant l'aristocratie de l'époque dans ses œuvres pies. Cet intérêt pour le « vécu » ne dut pas échapper à ses concitoyens ; il lui valut bientôt la commande par le Conseil des Neuf d'un vaste programme civico-symbolique où il ferait la démonstration de son imagination. On lui assigna la Sala della Pace pour peindre les *Allégories et effets du bon* 82

et du mauvais gouvernement. Ambrogio doit sa gloire à cette entreprise. Elle est fort variée et ne manque pas d'impressionner, mais si nombre de morceaux ont du charme, je ne suis pas sûr que l'imagerie ne l'ait emporté parfois sur la peinture – ce qui ne pouvait, du reste, que contribuer au succès. Dès l'abord nous est proposée une représentation allégorique des vertus et des vices, correspondant à une sécularisation de l'éthique jusqu'alors d'essence religieuse. On peut admirer quelques figures assurément curieuses par leur attitude ou leur mimique (la Paix confortablement installée, la Sagesse au-dessous de la Justice), figures que l'on doit autant à l'invention du peintre qu'à une évolution du climat moral. Cependant, la révélation d'un monde en plein changement s'inscrit surtout dans le paysage à la fois urbain et rural qui s'offre à nos yeux. L'an 1339, les choses de la vie surgissent sans préambule : le spectacle de la rue, les travaux des champs apparaissent dans toute leur variété – surprenante image d'une société en mutation qui se décrit à elle-même l'idéal qu'elle voudrait atteindre.

Ambrogio Lorenzetti s'y emploie en élargissant l'espace, en recherchant les effets de profondeur à travers l'étagement des édifices alignés obliquement, ainsi que dans la succession des collines et des vallons. La ronde des jeunes filles, les petits groupes de personnages en conversation, les allées et venues des nobles, des bourgeois, des commerçants, des paysans, des mendiants, etc., tout cela constitue une narration ininterrompue qui n'échappe à l'anecdote que par la lenteur un peu rêveuse du rythme. Ambrogio Lorenzetti aurait-il inventé le paysage intellectuel ? Il fut sans doute le premier à évoquer les rapports de l'homme avec son environnement, mais il nous en propose moins une vision proprement picturale qu'une sorte de vérité morale. La signification de l'œuvre l'emporte sur la forme, défrichant comme nul autre peut-être le passage du Moyen Age aux Temps modernes : du divin à l'humain. Cette ouverture allégorique sur la nature n'eut guère de suite avant la fin du XIVe et le début du XVe siècle. Lui-même en resta là, achevant son œuvre (connu) par deux tableaux où se manifeste encore son esprit spéculatif.

La recherche d'un espace à la mesure de l'homme caractérise aussi bien la *Présentation au Temple* de 1342 que l'*Annonciation* de 1344. La *Présentation* (Offices), c'est d'abord une architecture intérieure ouverte sur l'extérieur. Ce n'est pas inédit. Elle est plus profonde que large, c'est nouveau. Ambrogio Lorenzetti y démontre soudain une maîtrise de la perspective en avance de... quatre-vingts ans – fondée certes sur des moyens empiriques et non des règles mathématiques. Dans cette scénographie, les personnages s'insèrent avec une solide aisance qui fait moins penser à Giotto – pour une fois ! – qu'à Van Eyck. Derrière la richesse de la couleur et les ondoiements de la ligne perce une pointe de réalisme : voyez l'Enfant dans les bras du prêtre, emmailloté dans une robe rouge, un doigt dans la bouche, les yeux grands ouverts, étonnante figure de nouveau-né découvrant le monde. Dans l'*Annonciation* (Sienne), la suggestion de l'espace s'arrête au fond d'or, comme s'il y avait conflit (cet or était évidemment une exigence du commanditaire) entre la tradition et l'innovation. On ne saurait dire que l'ange et la Vierge aient ici l'élégance nerveuse d'un Simone Martini. Peut-être le penchant d'Ambrogio Lorenzetti pour ces types massifs, sinon rustiques, est-il une manière bien à lui de nous faire percevoir la sobre spiritualité de la scène, dénuée de toute inquiétude martinienne : la Vierge, le visage levé, les mains croisées sur la poitrine, accueille sans crainte les paroles de l'ange comme l'annonce d'un événement surnaturel – ce qu'il est !

Ainsi Ambrogio Lorenzetti, entraînant son frère Pietro (la *Naissance de la Vierge*), parvint-il plus loin qu'aucun des successeurs de Giotto dans l'agencement des volumes dans l'espace. Auraient-ils franchi le pas qui sépare l'intuition du calcul si la peste noire de 1348 ne les avait pas, probablement, emportés l'un et l'autre ? Interrogation aussi vaine qu'il est spécieux de se demander si Ambrogio avait fini par influencer son aîné, ou l'inverse. Quand on les compare, Pietro apparaît plein d'une ardeur raffinée, et Ambrogio plus réfléchi, ne cherchant pas à séduire. On peut préférer la passion maîtrisée du premier ; on ne saurait sous-estimer les entreprises méditées du second. Il est vraisemblable qu'ils avaient un atelier commun et de nombreux assistants. La petite *Crucifixion* du Fogg Art Museum

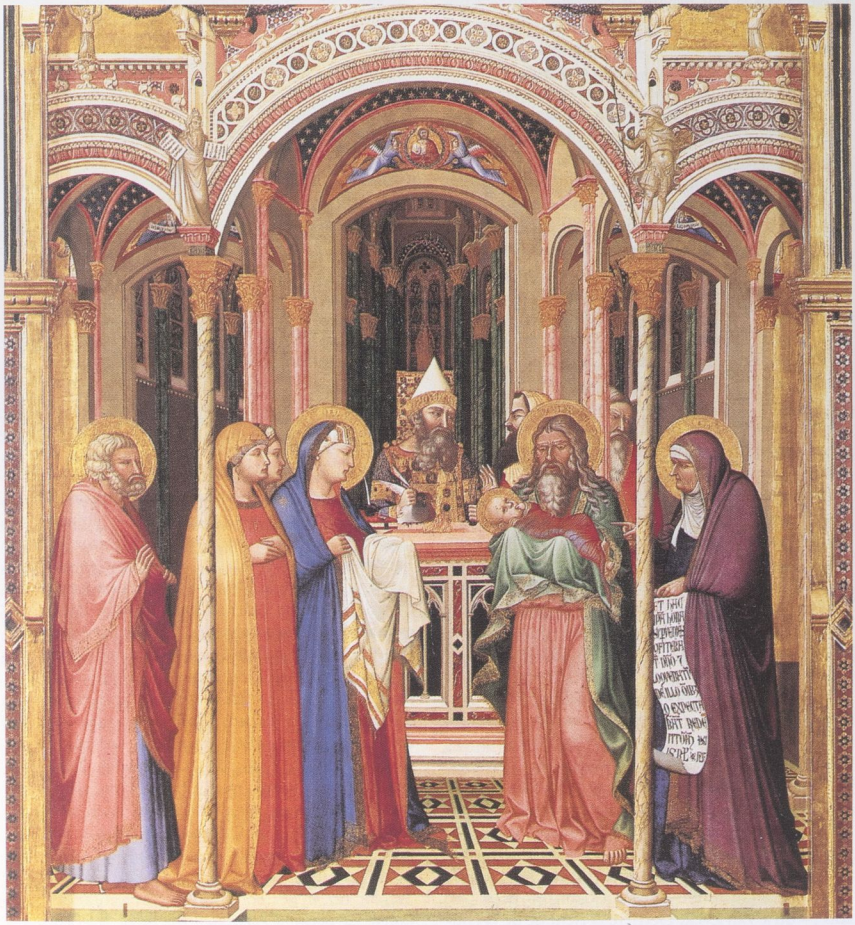
82. Ambrogio Lorenzetti, *Le Martyre des franciscains.* Vers 1336. Sienne, église San Francesco.

84

appartient à Ambrogio après avoir été donnée à Pietro : elle en a l'intensité dramatique. La *Vierge au baldaquin* (Avignon) est d'un peintre, le Maître de Santa Maria dei Servi, qui avait su tirer le meilleur des deux frères. Ils n'eurent pourtant guère de successeurs : l'art de Pietro était trop personnel dans son expression dramatique, celui d'Ambrogio trop éloigné des conventions bientôt prédominantes. Et la peste...

Une cinquantaine de kilomètres séparent Sienne, la gibeline, de Florence, la guelfe. Quoi qu'on en pense, la suprématie politique de la seconde a contribué à assurer sa prépondérance dans l'historiographie artistique. Les Siennois, nous le verrons, prirent leur revanche au-delà des Alpes. Savaient-ils mieux s'exporter ? Malgré les incessants voyages de Giotto, son emprise n'égala pas son prestige. Dès l'origine, la séduction lyrique, l'expression des émotions, la sensualité de la couleur chez Duccio furent des armes non négligeables, face à la clarté intellectuelle et à l'abréviation des formes, à la simplicité du coloris propres à Giotto. On mit longtemps à l'admettre, au point d'occulter ou de reléguer tout ce qui, de près ou de loin, relevait par la suite d'une ascendance siennoise – et non florentine.

Les peintres siennois n'étaient pourtant pas ignorés ni méprisés à Florence. Plus ouverts, moins arrogants peut-être, ils n'hésitaient pas à faire leurs débuts hors de Sienne : Duccio commença à Florence, Ambrogio Lorenzetti aussi, Simone Martini à



83. Ambrogio Lorenzetti, *La Présentation au Temple*, détail. 1342. 257 x 168 cm. Florence, Offices.

84. Ambrogio Lorenzetti, *L'Annonciation.* 1344. 108 x 110 cm. Sienne, Pinacoteca.

Naples, Pietro Lorenzetti à Assise et à Arezzo. D'où le succès, dans les années 1320, du polyptyque siennois sur le marché pictural en Italie. Des Florentins passaient commande à des peintres siennois – pas l'inverse : c'est significatif. Sans doute les influences s'exercèrent-elles dans les deux sens : de Giotto vers Ambrogio Lorenzetti, de Stefano sur Simone Martini, mais aussi de Pietro Lorenzetti sur Maso di Banco, de Simone Martini sur Giovanni da Milano, etc. Ces chassés-croisés, aussi complexes que les circonvolutions cérébrales, ne nous apprennent pas grand-chose. Seule l'émulation peut expliquer le climat de créativité qui, au début du Trecento, s'étendait de Florence à Sienne en passant par Assise. Et le prodigieux élan qui propulsa la peinture vers la vie. Pendant soixante-dix ans – de 1280 à 1350 : une existence d'homme. Après cela, pour quelque temps, triompha la mort.

IV
Le triomphe de la mort

Un peintre ironique

Familiers de la mort, les hommes voulaient croire qu'elle n'était pas la fin de tout et en appelaient, dans la crainte et dans l'espoir, au Jugement dernier. Depuis le début du siècle, cependant, l'existence terrestre avait gagné du terrain (un peu) sur la vie éternelle – et la peinture, après la sculpture, s'était ouverte au monde sensible. Apparue d'abord dans l'art funéraire, la représentation même de la mort dans son horreur répondait au défi : voir les choses telles qu'elles étaient. Dès le milieu du XIIIe
85 siècle, la *Rencontre des trois vivants et des trois morts* devint l'expression la plus brutale de cette lucidité : « Nous étions ce que vous êtes, vous serez ce que nous sommes. »

Au Campo Santo de Pise, on peut encore admirer, malgré son état, le chef-d'œuvre du genre :
87 le *Triomphe de la mort* entouré de la *Passion du Christ*, du *Jugement universel* et de l'*Enfer* ainsi que des scènes de la *Thébaïde* et des *Anachorètes*. Le « réalisme » de ce cycle de fresques le fit longtemps considérer comme postérieur à l'effroyable peste de 1348, ce qu'étayait sa confrontation avec le triptyque de *Saint Dominique et huit scènes de sa vie* (Pise) daté de 1345. Cet ouvrage, remarquable synthèse de la densité giottesque et du rythme siennois, offre, en effet, dans ses quatre dernières scènes, un exemple de vivacité narrative et de vigueur expressionniste que l'on chercherait en vain dans la peinture florentine ou siennoise, et dont la miniature bolonaise semble constituer le seul précédent. Or ces caractères bolonais sont également présents dans les fresques du Campo Santo (au point que Roberto Longhi y vit la main d'un peintre émilien), ce qui conduisit Milliard Meiss à identifier le Maître du Triomphe de la Mort avec celui du Triptyque de saint Dominique, le Pisan Francesco Traini.

Pise avait joué un rôle déterminant dans les débuts de la peinture toscane au Duecento, avec le Maître du Crucifix n° 20, Giunta Pisano et le Maître de Saint Martin. Au début du Trecento elle fut, dirait-on, à l'affût des dernières nouveautés : Cimabue vint peut-être y achever sa vie (en 1301) ; Giotto y reçut commande des franciscains (vers 1300) et Simone Martini des dominicains (en 1319). Les Siennois furent tellement appréciés que la *bottega* Martini-Memmi y installa une succursale. La *Gloire de saint Thomas d'Aquin* (Pise, Santa Caterina), attribuée aujourd'hui à « Barna », en fut (vers 1323) le chef-d'œuvre, et ne fut pas sans influencer le jeune Francesco Traini. Durant une vingtaine d'années, de 1325 à 1345, celui-ci devait être l'artiste majeur de Pise. Au vu du petit nombre d'ouvrages que le temps a épargnés (outre le *Triptyque de saint Dominique*, citons un polyptyque dis- 86
persé avec pour panneau central la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* à Princeton, deux *Madone à l'Enfant* – Madrid et Pise –, la grande fresque de la *Crucifixion* au Campo Santo, des miniatures illustrant un manuscrit de l'*Inferno* de Dante, à Chantilly), Traini apparaît comme un innovateur de premier rang, de conserve avec les Siennois, mais avec des accents giottesques. On ne le place cependant pas parmi les meilleurs artistes du Trecento : la voie narrative qu'il emprunta, avec ses caractères marqués, parfois jusqu'à la caricature, s'écarte trop de la raison florentine comme du raffinement siennois. Et le Maître du Triomphe de la Mort porte aujourd'hui le nom de Bonamico Buffalmacco.

Buffalmacco est le plus célèbre fantôme du Trecento. L'attribution stylistique à partir d'un ouvrage anonyme constitue l'exercice le plus ardu sinon le plus stimulant de l'historiographie artistique, mais disposer d'un nom auquel on ne peut assigner aucune œuvre, quelle frustration ! Ainsi Buffalmacco, mentionné par Boccace et Sacchetti, ses contemporains, puis par Ghiberti et Vasari comme l'un des peintres les plus considérables de l'époque, ne fut-il longtemps qu'un ectoplasme dont on cherchait en vain la trace. Signalé dès 1315 à Settimo, près de Florence, puis à Arezzo dans les années 1320, enfin à Pise en 1336, on ne lui donnait ici et là que quelques restes de fresques fort abîmés, auxquels on ajoutait un *Saint Jean Baptiste*

85. Buffalmacco, *Le Triomphe de la mort : la rencontre des trois vivants et des trois morts*, détail. Vers 1336-1340. Pise, Camposanto.

86. Francesco Traini, *Triptyque de saint Dominique*, panneau central. 1345. 132 x 74 cm. Pise, Museo di San Matteo.

trônant (Oxford, Christ Church). Né vers 1285, amateur de farces et attrapes au dire de Boccace, ce ne devait pas être un affidé de Giotto. Il appartenait vraisemblablement au groupe des dissidents où figuraient Lippo di Benivieni, le Maître de 1310, le Maître de Figline et le Maître du Codex de saint Georges. Vers 1330, la suprématie des giottesques à Florence le contraignit à l'exil. Il gagna alors la vallée du Pô : ses tendances expressionnistes y furent encouragées par ses contacts avec les artistes bolonais, comme le confirme un morceau de fresque au baptistère de Parme, *Saint Georges délivrant la princesse*, à la composition mouvementée.

La complexité stylistique autant que la nouveauté iconographique du *Triomphe de la mort* et des fresques adjacentes exigeaient un peintre concrètement ouvert à la vie et capable de prendre des libertés avec les normes toscanes. Traini avait pour lui sa vivacité dramatique, sa caractérisation des physionomies, mais ses ouvrages reconnus gardaient une certaine pondération et un chromatisme encore délicat. Buffalmacco élargit le registre à la dimension de l'entreprise : le mélange de profane et de sacré évoquait bien *Le Bon et le Mauvais Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, mais ce grouillement d'épisodes, l'agitation émotive de certaines scènes, l'animation des figures jusqu'à la contorsion impliquaient surtout une expérience bolonaise. Aucune œuvre du Trecento n'offre d'aussi saisissants contrastes. Aucune n'est aussi drue, terrestre. Elle suppose un artiste n'ignorant rien de la comédie humaine, fort éloigné du rationalisme giottesque. Le seul candidat, soutenu par les sources littéraires citées plus haut et, en particulier, par Boccace qui en fait le héros de scènes burlesques du *Décaméron*, est Buffalmacco, comme l'a solidement argumenté Luciano Bellosi. 85, 87

La conception des fresques du Campo Santo qui pourraient avoir été exécutées entre 1336 et 1340

87. Buffalmacco, *Le Triomphe de la mort.* Vers 1336-1340. Pise, Camposanto.

témoigne d'une curiosité sans précédent pour les choses de la vie considérées sous un angle ironique (les fresques contemporaines, 1337-1339, d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne paraissent, elles, idylliques). La désarticulation de l'espace où sont insérées des scènes autonomes, nettement séparées, permet une diversité formelle adaptée à la variété des sujets. L'imagination du peintre, sa capacité d'individualisation des personnages sont confirmées par les *sinopie*. Le *Triomphe de la mort* n'est pas un ouvrage de déréliction ou de repentir commandé après la peste noire – on mourait déjà beaucoup, et jeune, avant –, il appartient à des temps encore vigoureux. Ces jeunes seigneurs à la recherche du plaisir, soudain confrontés à la putréfaction des cadavres, comme ces jeunes femmes venant tenter les ermites, ne manifestent ni inquiétude, ni contrition. La flamboyante cavalcade aux couleurs vives (pour autant qu'elles subsistent), les figures bien cernées, l'absence d'apitoiement, le sentiment même d'alacrité dégagé par un thème aussi peu engageant, témoignent d'une santé certaine. L'homme, dûment averti de ce qui l'attend, ne baisse plus – ou pas encore – les yeux devant Dieu.

Sans lendemain fut le regard facécieux, voire sarcastique, que Buffalmacco portait sur le monde. Il est vrai que celui-ci, qui était déjà rude, allait battre le record de l'horreur, glaçant les esprits sinon l'art de peindre.

L'HÉRITAGE DE LA PESTE

Quand, l'été 1348, entre la moitié et les deux tiers des habitants de Florence, Pise et Sienne – et de bien d'autres villes dans toute l'Europe – furent emportés par la peste, il s'ensuivit un prodigieux enrichissement des survivants. Les héritiers avaient le choix : se frapper la poitrine à genoux ou se livrer à une débauche de plaisirs. L'engourdissement et l'étourdissement allèrent de pair. La peur et l'avidité firent bon ménage pour saccager la fragile floraison de curiosité et d'émotion qui avait surgi depuis deux générations, après un millénaire de résignation. Ascension soudaine d'une petite bourgeoisie et crise morale, voilà qui expliquerait l'avènement d'une peinture au style quelque peu mécanique, où le sentiment de la vie s'était enfui d'un espace lui-même aboli. S'il n'y avait des exceptions.

La seconde moitié du Trecento fait certes, à première vue, piètre figure – du moins en Toscane –, quand on la compare à la première. On y survit et prospère à l'ombre des grands innovateurs, on ne s'aventure guère dans les voies qu'ils avaient explorées. La demande d'images n'a cependant pas diminué, au contraire : la production d'ouvrages de dévotion privée devient quasi industrielle, tandis que les prestigieuses commandes publiques se font

plus rares. Ce sont moins les conditions matérielles de la création artistique qui ont été bouleversées que sa fonction : qui songe à célébrer la vie de la Vierge ou l'enfance du Christ quand tonne encore la colère de Dieu ? Les prophéties les plus sinistres continuent de tisonner l'hystérie collective. Les prédicateurs courent les routes, invitent le troupeau à se repentir, en lui désignant la *Via veritatis*. L'exaltation de la pauvreté, voire de l'autopunition, mobilise des confréries d'hérétiques. L'Église a fort à faire pour calmer les frénétiques et récupérer les sceptiques. Les peintres ne manquent pas de besogne, mais on n'attend plus d'eux qu'ils suscitent des émotions stimulantes ou subtiles, ni qu'ils jouent à mettre en scène les événements sacrés. On rétrograde du narratif au ritualiste, du naturel au surnaturel, du Christ à Dieu – et à l'Église. La propension à la raideur et à la froideur (cadavérique) gagne peu à peu. Le mysticisme appelle la dévitalisation.

Déclin ? La proportion de peintres par rapport à la population augmente, leur niveau technique demeure élevé, ils n'ignorent rien d'une tradition dont ils ont sous les yeux les plus hauts accomplissements. Mais ils sont inégalement doués et la plupart répètent inlassablement les mêmes formules.

L'art ne relève pas de la statistique, ni la création du calcul des probabilités. Il y a donc des exceptions : peu nombreuses et contradictoires. À Sienne un Maître d'Ovile, un Naddo Ceccarelli et quelques autres s'efforcent de rester fidèles à l'héritage et de l'enrichir. À Florence, un Giottino, pour ce que nous en connaissons, et surtout un Giovanni da Milano l'affineraient plutôt : ils sont à l'égal des plus grands. Cependant, à l'opposé, un Andrea Orcagna apparaît comme le maître de la nouvelle ligne, tendue et abstraite. En réalité, la génération à l'ouvrage après la peste noire est traversée de courants divers et elle donne le jour à une quantité non négligeable d'œuvres de premier ordre. Mais, à partir de 1380, la médiocrité industrieuse règne partout.

L'historiographie a aujourd'hui tendance à sous-estimer les conséquences de la peste noire. Depuis qu'on a reculé aux alentours de 1340 les puissants, et à certains égards sinistres, ouvrages de « Barna » à San Gimignano et de Buffalmacco à Pise, on a cru déceler des signes de mysticisme dans les années 1330. À savoir, un certain abandon de la liberté de mouvement conquise par le corps humain depuis la fin du Duecento et l'apparition d'une non moins certaine rigidité : par exemple, dans la *Madone des carmélites* de Pietro Lorenzetti ou dans la fresque du *Couronnement de la Vierge* de Maso di Banco, à Santa Croce.

Andrea di Cione, dit Orcagna, garde toutefois le mérite, fût-il discutable, d'avoir en quelque sorte arrêté la marche vers la Renaissance telle que, depuis Vasari, on prétend en retracer le cheminement de Giotto à Masaccio. Que Giotto, incarnation pictu-

88. Andrea Orcagna, *Polyptyque Strozzi*. 1357. 128 x 296 cm. Florence, église Santa Maria Novella.

rale du classicisme gothique, fut autant un homme du passé que de l'avenir, nous n'y reviendrons pas ; reste qu'Orcagna fut sinon le premier, du moins le plus déterminé à tourner le dos à l'humanisation des formes et à évoquer une beauté un peu sèche, calculée. Il avait pourtant fait ses débuts, pense-t-on, auprès de Maso di Banco, avant de prendre la tête d'une très active *bottega* avec ses frères Nardo et Jacopo di Cione. Parmi ses premières œuvres connues, les fresques du *Triomphe de la mort*, du *Jugement universel* et de l'*Enfer* (vers 1345 ? vers 1350 ? avant ou après la peste ?), dont il ne subsiste que quelques morceaux à Santa Croce, se veulent violentes et spectaculaires comme l'exige le sujet, mais il leur manque l'imaginative fantaisie d'un Buffalmacco.

Comment Orcagna en vint-il ensuite à rejeter toute recherche des volumes et à privilégier la pla-
88 néité ? Le *Polyptyque Strozzi* (Santa Maria Novella) achevé en 1357 nous renvoie, soudain, la perfection technique en plus, aux sévères idoles du Duecento. Encore pouvait-on discerner chez celles-ci comme l'esquisse de l'esquisse du mouvement. Il n'en est pas question ici : nous voici devant un Christ lointain qui ne daigne pas abaisser son regard sur nous ; les saints qui l'entourent sont tenus à distance comme le spectateur ; leur visage est figé, leur attitude hiératique, le dessin est coupant, la couleur métallique. Dieu, mécontent des hommes, est remonté aux cieux.

Ce garde-à-vous, les peintres du Duecento encore imprégnés de byzantinisme le pratiquaient sans y penser. Orcagna, lui, le calcule avec soin. L'exercice de la vénération, stimulé par le souvenir de l'hécatombe, exigeait-il ce retour au style de la transcendance ? Encourager l'ardeur méditative des pécheurs, glorifier le rôle de l'Église, afin de reprendre en main des populations désemparées, tourmentées et, par conséquent, disposées à tous les errements, cela suffit-il à orienter la peinture vers le surnaturel ? Sans doute raideur et symétrie des formes, rigidité de la surface et précision décorative étaient-elles faites pour répondre à un accès de religiosité. Mais Orcagna pouvait tout simplement avoir l'ambition de faire autre chose que ses prédécesseurs. La production artistique, aussi abondante fût-elle, avait pour juge un microcosme de quelques douzaines d'individus, au plus – et le commanditaire avait lui-même ses exigences. La plasticité abstraite d'Orcagna, cette déshumanisation après un demi-siècle où la vie avait pénétré peut-être un peu vite la peinture durent paraître, pourquoi pas, audacieuses.

Son frère, Nardo di Cione, ne suivit pas d'emblée sa manière rigide et garda une vision plus
, 336 naturelle, voire lyrique : la *Lamentation* donnée aujourd'hui à l'incertain Giottino ne lui fut-elle pas longtemps attribuée par Berenson ? Dans les fresques du *Jugement universel*, du *Paradis* et de l'*Enfer* (Santa Maria Novella), on est certes frappé par l'alignement symétrique des figures superposées qui occultent l'espace, mais l'individualisation, qui contredit la solennité de l'événement, est remarquable. Or ces fresques couvrent les murs de la... chapelle Strozzi et sont contemporaines du polyptyque d'Orcagna. Le rôle de celui-ci fut probablement plus complexe que nous ne pouvons l'imaginer. N'était-il pas peintre, architecte et sculpteur ? Et Ghiberti ne lui attribuait-il pas la grande fresque de la *Crucifixion* au couvent de Santo Spirito qui témoigne, quoique en médiocre état, d'une surprenante intensité lyrique : le désespoir des anges, la consternation des femmes, l'expectative des cavaliers, tout est rendu avec vivacité, fermeté. Orcagna ? Avec son frère Nardo peut-être, mais c'est bien la preuve que rien n'était joué dans les années 1360. Et ne fait-on pas peser sur Orcagna, dont il reste si peu de choses, les reproches que méritent les orcagnesques ?

89. Niccolo di Pietro Gerini,
Mise au Tombeau et Résurrection.
Vers 1385-1390.
Florence,
église San Carlo dei Lombardi.

L'évolution vers des formes dures, plates, dépourvues de souplesse comme de vivacité l'emporta peu ou prou à Florence à partir de 1370 – après la mort d'Orcagna et de Nardo di Cione, leur cadet Jacopo di Cione prenant le relais. L'aridité devint à la mode et donna lieu à une abondante production dont Giovanni del Biondo et Niccolo di Pietro Gerini furent les principaux protagonistes avec Jacopo di Cione. Ce fut le triomphe d'un style appliqué, sans invention ni sensibilité. Ainsi à l'Accademia de Florence, le vaste *Couronnement de la Vierge* (1373) de Jacopo di Cione exhibe-t-il sa sécheresse dans un déploiement d'ornements et, à Santa Croce, le grand polyptyque (1379) de Giovanni del Biondo exhale-t-il sa froideur dans un échafaudage de custodes et de pinacles. Mais c'est
89 peut-être avec la *Mise au Tombeau et Résurrection* de Niccolo di Pietro Gerini, en l'église San Carlo dei Lombardi à Florence, vers 1385-1390, que s'accomplit le mieux la dévitalisation des formes. Ce style impersonnel, académique, en somme, isole les figures dans leur solennité et abolit l'espace. Répond-il aux exigences didactiques de commanditaires plus soucieux de rassembler leurs brebis que d'innovations picturales ? « Au diable la tendresse ! », semblent-ils proclamer. Pensons aux madones que la *bottega* de Bernardo Daddi multipliait avant 1348, à leur attitude affectueuse, à la finesse de leurs traits. Les voici métamorphosées en icônes d'autant plus imposantes qu'elles paraissent insensibles. Le refus de soumettre l'art aux aspirations des fidèles, telle est la doctrine informulée que l'on rencontre en tous lieux.

Cette impérieuse déshumanisation de la peinture, avant de régner stérilement dans les années 1370, avait rencontré d'ultimes avatars. Par exemple, la véritable somme du christianisme glorieux qu'Andrea Bonaiuti peignit de 1366 à 1368 dans la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella : le *Triomphe de saint Dominique* et l'*Exal-*
90 *tation de l'œuvre des dominicains*. Il faut voir avec quelle fermeté saint Dominique s'appuie sur l'autorité de saint Thomas d'Aquin pour indiquer le chemin du salut. D'innombrables figures aux attitudes et expressions les plus diverses couvrent les murs, non sans fantaisie. Maints épisodes retiennent l'attention du spectateur qui éprouve quelque difficulté à leur découvrir une unité. Dans cette joyeuse confusion, les bons morceaux sont fréquents, mais la gloire de l'Église – et celle des dominicains – a le dernier mot. La divinité du Christ l'emporte sur son humanité. Et le pauvre saint François semble n'avoir jamais existé. Je doute que la contemplation de ces fresques verbeuses ait pu contribuer à obtenir la soumission de sainte Catherine de Sienne lorsqu'elle comparut, l'an 1374, devant le chapitre de l'ordre : cette folle prétendait que l'amour, plutôt que la pénitence, conduisait à la perfection.

90. Andrea Bonaiuti, *L'Exaltation de l'œuvre des dominicains*, détail. 1366-1368. Florence, église Santa Maria Novella, chapelle des Espagnols.

UN GRAND TOSCAN : GIOVANNI DA MILANO

92. Giovanni da Milano, *Pietà*. Vers 1350. Paris, collection privée.

La sensibilité trouva-t-elle un dernier refuge chez les franciscains ? Santa Croce s'enorgueillissait encore des fresques de Giotto, de Maso di Banco, voire de Taddeo Gaddi et de Bernardo Daddi ; au moment même où Andrea Bonaiuti se prêtait aux divagations des dominicains, une chapelle de la sacristie accueillit le plus grand peintre « toscan » de la seconde moitié du Trecento, pour y peindre humblement la *Vie de Marie Madeleine et de la Vierge*. Toscan, Giovanni da Milano l'était d'adoption : il reçut la citoyenneté florentine en 1366. Son premier séjour sur les bords de l'Arno remontait à 1346 ; il devait alors avoir vingt-cinq ans et s'était probablement formé auprès de peintres giottesques de stricte observance, comme Stefano Fiorentino, Maso di Banco, Puccio Capanna, venus à Milan à la suite de Giotto. Toscan, il l'était aussi par son goût pour la flexibilité de la ligne et le chromatisme délicat des Siennois que les échanges entre Avignon et Milan avaient dû lui donner l'occasion de découvrir – en même temps que les miniatures françaises et bolonaises. Toutes ces influences s'étaient greffées sur un fond naturaliste propre à la Lombardie... Bref, au milieu du siècle, cet « étranger » (qui signait Johanes de Mediolano) conjuguait les évolutions stylistiques les plus diverses, sinon les plus opposées, et il se révéla capable d'une synthèse *a priori* inconcevable. Il emprunta même à Orcagna une certaine impassibilité. Distillant la somme d'expériences artistiques qu'il avait si bien assimilée, Giovanni da Milano apparaît – situation singulière – comme le dernier des giottesques et un précurseur du « gothique international ».

91. Giovanni da Milano, *Polyptyque de la Vierge trônant entourée d'anges*, détail. Vers 1350. 87 x 55 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Cette ambivalence, ajoutée à son isolement (avec l'inconnu Giottino) au milieu de la marée orcagnesque, explique sans doute qu'il n'occupe pas dans l'Olympe de la peinture la place qui lui revient : les historiens n'aiment pas les étiquettes multiples. La dispersion de son œuvre n'arrange rien. Ses fresques de la chapelle Rinuccini semblent, pour ainsi dire, reléguées dans une annexe de Santa Croce. Il n'est pas aisé de reconstituer son itinéraire à travers la dizaine d'ouvrages subsistant. Le premier est peut-être la *Pietà* dite « Martin le Roy » (Paris, collection particulière) dont la douloureuse fragilité n'est pas sans rappeler le Maître de Figline. Puis, vers 1350, c'est le modeste *Polyptyque de la Vierge trônant entourée d'anges* (Rome) aux huit petits panneaux qui ont la subtilité et la splendeur des miniatures. On y détecte des accents de gravité giottesques, d'élégance siennoise et de naturalisme lombard. C'est ensuite le *Polyptyque de la Vierge* de Prato, vers 1354, avec ses deux prédelles mêlant le sacré au quotidien. Le mouvement calculé des couleurs préserve, par son abstraction, la signification

92
91
95

93. Giovanni da Milano, *Le Repas chez le pharisien.* 1336. Florence, église Santa Croce.

religieuse des épisodes que le naturel des gestes et des regards humanise. Dans la première prédelle, l'harmonie créée par l'alternance des rouges et des bleus résiste à la violence du *Martyre de saint Barthélemy.* Quand *La Vierge visite saint Bernard* assis à sa table de travail, entouré de ses livres, leur silencieux face à face est à l'unisson de la limpidité du coloris. On admirera la précision de Giovanni da Milano, aussi attentif aux détails qu'au rythme : il sait glisser les formes dans un cadre serré, et passer de l'élégance affectée d'une blonde *Sainte Catherine* à la spontanéité narrative de l'*Enfance et Passion du Christ* dans la seconde prédelle. D'un autre grand polyptyque, plus tardif – au début des années 1360 –, aujourd'hui démembré, il subsiste aux Offices sept panneaux avec les compartiments de prédelle correspondants. C'est un ouvrage d'essence plus florentine que les précédents : la gravité contemplative des personnages ressortit d'un mélange d'humanité et de solennité, le coloris est plus sobre. Cette lente liturgie n'empêche pas la curiosité pour la qualité intime des choses – costumes, objets, physionomies –, ni un certain luxe profane. Une telle fusion d'éléments, à première vue contradictoires, était-elle transposable sur de grandes surfaces, avec la rapidité d'exécution exigée par la fresque ? Oui, si l'on en juge par les six scènes laissées en 1365 par Giovanni da Milano sur les murs de la chapelle

94. Giovanni da Milano, *L'Expulsion de Joachim.* 1336. Florence, église Santa Croce.

BnF LRA

95. Giovanni da Milano, *Polyptyque de la Vierge : la Vierge visite saint Bernard et Martyre de saint Barthélemy.* Vers 1354. 32,5 x 22 cm. Prato, Galleria Comunale.

96. Niccolo di Tommaso, *Histoires bibliques : la Création des animaux.* 1372. Pistoia, Sant' Antonio dei fratri del Tau.

Rinuccini – encore que le chantier resta ouvert deux ans et fut achevé, pour les quatre scènes occupant le registre inférieur, par un suiveur d'Orcagna.

L'esprit du temps est certes là présent. Prenons l'*Expulsion de Joachim* : les fidèles, impassibles, 94
roides, solennels, en rangs serrés, incarnent l'autorité – toujours l'autorité ! – de l'Église. Ici point de jeux linéaires, mais une structure hiérarchisée. Pas de drame non plus, mais le silence. Ce qui change, c'est la sensibilité chromatique qui se manifeste dans un coloris harmonieux, dense, presque charnel ; c'est aussi l'esquisse de la profondeur, obtenue en usant d'une architecture frontale, et non oblique comme Giotto ; c'est enfin l'intérêt naturaliste, le goût du profane. Regardons maintenant les autres scènes : leur climat paisible, la dignité des personnages qui les peuplent. La composition claire et équilibrée va de pair avec la mise en évidence de détails quotidiens, l'espace défini par les formes avec la consistance des matières.

On est en présence d'un Giotto dédramatisé, optant pour un rayonnement de la couleur et pour l'observation concrète. Ainsi le pèlerin de la *Rencontre à la Porte d'or*, la jeune fille de la *Naissance de la Vierge* qui verse de l'eau dans les mains de sainte
Anne, et le serveur du *Repas chez le pharisien* sem- 93

blent-ils, avec beaucoup d'autres, réchappés d'un monde disparu. Où pouvait-on voir alors, comme dans la chambre de sainte Anne, le volume des corps s'inscrire dans la souplesse d'une ligne vivante qui individualise les êtres ? Et la physionomie pénétrante de ce pharisien soulevant discrètement la nappe pour observer l'humiliation de la Madeleine ? Dans ce mélange de rationalisme et d'élégance, l'attention à l'apparence naturelle des choses dut surprendre.

Lorsque Giovanni da Milano quitta Florence pour Rome (avec Giottino et Agnolo Gaddi), ce fut pour ne pas y revenir. Qu'il n'ait pas achevé les fresques de chapelle Rinuccini confirme le peu de cas que faisaient alors les peintres de leur « moi artistique » et de leur « génie créateur ». On les appelait ailleurs : si les conditions étaient meilleures, ils y allaient. Après Rome, Giovanni da Milano retourna-t-il vers le Nord ? Y était-il déjà revenu au début des années 1360 ? Il n'a laissé aucune trace certaine dans son pays d'origine. Autre question sans réponse, mais qui mérite, elle, qu'on s'y arrête : après l'absence de joie comme de douleur, de sourires comme de larmes à laquelle Giovanni da Milano nous a accoutumés, pourquoi le terrible
97 effet dramatique de la *Pietà* (Florence, Accademia) qu'il signa et data en 1365 ? Le sujet, certes, ne se prête pas à l'impassibilité. Mais le mélange de vérité naturaliste et de raffinement, prélude du « gothique tardif », est saisissant. L'exiguïté de l'espace où sont inscrites les figures, serrées dans un seul bloc, en accroît le sentiment tragique. Le discours muet des mains, la proximité des visages de la Vierge et du Christ accentuent la sobriété de l'expression. Le tout magnifié par une subtile minutie chromatique qui donne vie, si l'on peut dire, jusqu'aux chairs mortes du Rédempteur.

Devant cette œuvre de miséricorde aussi délicate que cruelle, on ne s'étonnera guère que Giovanni di Milano ait eu peu d'influence à Florence. Son approche sensible, mais toujours précise et ordonnée, ne rencontrera d'écho dans un premier temps qu'en Lombardie, d'où il venait, en Bourgogne et en France – ce qui donne à penser qu'il ne fut pas inactif (quand ?) à Milan et alentour. Ce n'est qu'avec le reflux du « gothique international » en Toscane, au début du Quattrocento que de lointains successeurs se tourneront vers lui. Faut-il faire une exception pour Niccolo di Tommaso ? Celui-ci s'évada du cercle orcagnesque afin de peindre sur les murs d'un couvent, à Pistoia, vers 1372, des *His-*
96 *toires bibliques* tout à fait atypiques par leur fraîcheur et leur vivacité narrative. Son cas est isolé. Le départ de Giovanni da Milano laissa le champ libre aux stériles épigones d'Orcagna (qui disparut au même moment). À Florence, les années 1370 marquèrent le creux de ce demi-siècle dont Giovanni fut le sommet (avec Giottino). Années de crise ? Cela n'a guère de sens : les orcagnesques continuèrent leur production standardisée.

Il faudra attendre les années 1380 pour qu'une nouvelle génération, aux côtés, toujours, des orcagnesques, regarde de nouveau vers Giotto. Sans

97. Giovanni da Milano, *Pietà*. 1365. 122 x 58 cm. Florence, Accademia.

98. Agnolo Gaddi, *Le Couronnement de la Vierge*. Vers 1380. 182 x 94 cm. Londres, National Gallery.

99. Agnolo Gaddi, *Le Couronnement de la Vierge*. Vers 1390. 162 x 79 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

grande imagination. Agnolo Gaddi, fils de Taddeo, avait pourtant été à bonne école chez son père et auprès de Giovanni da Milano. Mais il ne rompit pas facilement avec l'académisme des disciples d'Orcagna. En s'attaquant à son ouvrage majeur, la *Légende de la Vraie Croix*, à Santa Croce, vers 1385-1387, il traitait hélas pour lui un thème qui, soixante-quinze ans plus tard, inspirerait à Piero della Francesca un écrasant chef-d'œuvre. Pour sa part, il entreprit de reconstruire avec force détails les événements sacrés, ce qui nous vaut de multiples exemples naturalistes : on admirera la caisse de clous et les instruments de menuiserie ! Les huit scènes comportent aussi de nombreux motifs architecturaux tout à fait imaginaires et des échappées inattendues sur des paysages qui ne le sont pas moins. Ce mélange de notations naturalistes et d'éléments fantastiques manque cependant d'unité. Agnolo Gaddi s'efforce au sens de l'espace sans réussir à cadrer sa composition. Son coloris froid et terne, les innombrables personnages aux visages pâles et au regard pensif ne compensent guère cette impression d'amoncellement. Son dessin âpre et tranchant transforme les figures en mannequins.

Ce n'est qu'à la fin de son existence, relativement courte – il mourut en 1396 – qu'Agnolo Gaddi sut

100. Agnolo Gaddi, *Le Mariage de la Vierge*. 1392.
Prato, Duomo.

évoluer vers un style plus souple et plus rationnel à
99 la fois. Si l'on compare les deux *Couronnement de la Vierge* qu'il peignit, l'un au début des années 1380, l'autre à la fin, on mesure la souplesse que lui apportèrent sans doute ses rencontres avec le Nord où commençait à régner le « gothique international ». Le tableau de Washington y emprunte sa fluidité linéaire, mais aussi la subtilité de son harmonie chromatique, fondée sur des couleurs légères, comme pastellisées, où jouent le blanc ivoire, le jaune citron, le vert pomme, le bleu voilé, le rose éteint. Cela dut paraître original, à Florence. Par ailleurs, on est surpris par l'organisation de l'espace,
100 dans les fresques de la *Vie de la Vierge*, en 1392, au Duomo de Prato. Celles-ci révèlent un surprenant retour à Giotto tel que, comme l'écrit Miklos Boskovits, « on se demande combien de critiques auraient eu le courage de soutenir une datation tardive pour ce cycle si n'existaient des documents irréfutables ».

À la même époque, ce néo-giottisme avait trouvé en Spinello Aretino un protagoniste considérable par son activité itinérante d'Arezzo à Pise, et de Sienne à Florence. À en juger par son cycle de fresques dans la sacristie de San Miniato consacré à
101 la *Vie de saint Benoît*, il savait faire preuve d'équilibre et de fermeté, avec cependant quelque fantaisie : on dirait un pastiche caricatural de Giotto. À la fin du Trecento et encore dans la première décennie du Quattrocento, on s'arrachait, partout en Toscane, la peinture aimable et tiède de Spinello Aretino. Ses nombreuses fresques manifestent un savoir-faire aussi solide qu'expéditif.

Florence n'occupait plus qu'une position périphérique sans que diminuât, au contraire, sa production picturale. On tournait en rond. Pour échapper à la stérilité post-orcagnesque, on ne voyait d'autre issue qu'un pseudo-retour à Giotto. Celui-ci, loin d'amorcer un renouvellement, ne faisait que ralentir la pénétration du « gothique international » dont, au point où l'on en était, pouvait seul venir le salut. Les grands centres artistiques de la fin du Trecento sont *fuori d'Italia*, à Dijon, à Paris, à Prague – ou bien en Lombardie d'où était venu Giovanni da Milano.

Le courant s'inverse et c'est seulement en s'ouvrant au style courtois qu'un Gherardo Starnina et un Lorenzo Monaco pourront tenter de revivifier des formules épuisées. Florence, malgré Giovanni da Milano, refusera longtemps de se tourner vers le Nord : rien n'est plus interminable que l'agonie d'une tradition. Si la peste noire ne laissa, et pour cause, personne indifférent, la stagnation de l'art pictural à Florence relève, plutôt du hasard des générations.

101. Spinello Aretino, *Saint Benoît ressuscite un frère*. Vers 1380.
Florence, San Miniato al Monte.

102. Maître d'Ovile,
L'Ascension de la Vierge.
Vers 1350-1360.
205 x 112 cm.
Sienne, Pinacoteca.

103. Giacomo Mino del Pellicciaio,
Le Couronnement de la Vierge.
Vers 1355.
209 x 126,5 cm.
Montepulciano, Museo Civico.

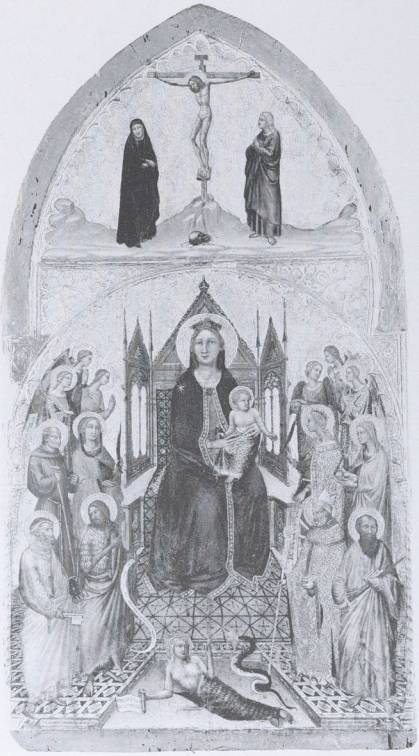
104. Naddo Ceccarelli, *Ecce Homo.* Vers 1345-1350.
71 x 50 cm.
Château de Vaduz, collection du prince de Liechtenstein.

succès : certains virtuoses du cliché occupent même, nous le verrons, des positions importantes dans les institutions publiques. Le style courtois qui flamboie au-delà des Alpes, où se mêlent si admirablement nostalgie insensée, exhibitionnisme mondain et délire mystique, est alors le véritable, quoique lointain, héritier des grands Siennois. Or il faudra attendre le début du Quattrocento pour qu'un Taddeo di Bartolo, autre gros fournisseur, lui emprunte quelques éléments susceptibles de rendre un semblant de vie à une peinture à bout de souffle.

Le départ de Simone Martini pour Avignon avait, on l'a vu, laissé le champ libre à Pietro et Ambrogio Lorenzetti. Certes, après la mort de Simone, en 1344, sa *bottega* avait repris pied à Sienne, mais les expériences perspectivistes des frères Lorenzetti occupèrent quelque temps les esprits. Lippo Vanni, actif avant 1348, comme peintre mais aussi comme miniaturiste, développa ainsi leurs recherches spatiales dans ses fresques de la *Vie de la Vierge* à San Leonardo al Lago, entre 1360 et 1370. Il ne s'y montre pas indigne de ses grands

QUAND L'IMAGINATION S'ÉPUISE

Alors qu'à Florence on voit une première génération prendre congé de Giotto, puis une seconde tenter de s'en rapprocher, on assiste à une évolution inverse à Sienne. Les Naddo Ceccarelli, Maître d'Ovile, Lippo Vanni, Luca di Tommè ont sous les yeux les solutions de leurs glorieux devanciers. Ils ne se posent pas de nouveaux problèmes ; ils enrichissent, à défaut d'approfondir, l'enseignement de Simone Martini et celui des frères Lorenzetti. De l'abstraction linéaire, élégante et passionnée du premier, des orientations spatiales et naturalistes des seconds, quelques peintres s'efforcent de faire la synthèse ; tous demeurent fidèles à la tradition siennoise de raffinement chromatique. Après eux, les Bartolo di Fredi, Andrea Vanni, Paolo di Giovanni Fei diluent cette tradition dans des formules souvent mécaniques ; ce sont d'abondants producteurs d'images où se glisse parfois un morceau de peinture tiré du fonds ancien. Cette sclérose progressive de l'art siennois peut paraître paradoxale : à travers l'Europe se déploie l'orchestre du « gothique international » ; ne lui avait-il pas un peu servi de diapason ? Les dernières décennies du Trecento sont, hélas, marquées à Sienne par un appauvrissement de l'imagination qui, semble-t-il, remporte un vif



105. Angelo Puccinelli, *Vierge trônant et la Crucifixion.* Vers 1395.
90,5 x 50,5 cm. Altenburg, Staatliches Lindenau Museum.

prédécesseurs, manifestant une intense expressivité qui va de la douceur immatérielle à la violence dramatique.

Le Maître d'Ovile passa sans doute aussi par l'atelier de Pietro Lorenzetti ; on lui doit une *Ascension de la Vierge* (Sienne) peinte entre 1350 et 1360, somptueuse icône émergeant d'un nuage d'or. Cette irradiante pièce d'orfèvrerie picturale réussit miraculeusement à exalter l'immatérialité et la transcendance, sa frontalité étant allégée par la finesse et la vivacité du chœur d'anges qui l'entoure. Le Maître d'Ovile est un exemple remarquable d'éclectisme (ou de sophistication). Ses premiers ouvrages dériveraient du ducciesque Ugolino di Nerio, ce qui conduisit Berenson à l'appeler « Ugolino Lorenzetti ». Sous ce nom fictif étaient réunies deux phases distinctes dans l'œuvre du même peintre. Depuis, on a tenté de l'identifier à Bartolomeo Bulgarini, ce qui reste à démontrer. Aussi confus sont les rapports de Niccolo di Ser Sozzo et de Luca di Tommè, cosignataires en 1362 d'un polyptyque de la *Vierge trônant entourée d'anges* (Sienne) : le premier, miniaturiste recherché dès la fin des années 1330, dut fréquenter Pietro Lorenzetti, le second resta fort attaché à la sobriété formelle et à l'intensité psychologique de « Barna » comme on peut le voir, par exemple, dans un petit fragment de prédelle, *Jésus et la Madeleine dans la maison d'un pharisien* (Sienne).

Le plus fidèle héritier de Simone Martini fut, avec aussi des accents « barnesques », Naddo Ceccarelli, qui l'avait peut-être accompagné à Avignon. Sa sensibilité inquiète s'insère sans peine dans les modèles martiniens : il nous en reste un polyptyque, à Sienne, un très fin diptyque avec l'*Adoration des Mages* surmontée de l'*Annonciation*, à Tours, une petite *Crucifixion*, à Baltimore. Son chef-d'œuvre est peut-être l'*Ecce Homo* (Vaduz) où le corps souffrant du Christ est serti comme une pièce d'orfèvrerie dans un cadre précieux.

Après lui, on citera Giacomo Mino del Pellicciaio dont le *Couronnement de sainte Catherine d'Alexandrie* (Sienne), daté de 1362, oscille entre le souvenir d'Ambrogio Lorenzetti et celui de Simone Martini. On lui attribue aussi le *Couronnement de la Vierge* de Montepulciano qui, avec sa gamme claire dans une profusion d'or, dépasse peut-être en préciosité décorative – mais pas en élégance ni en subtilité – l'*Annonciation* martinienne de 1333. Ce magnifique ouvrage était auparavant donné à Angelo Pulccinelli, peintre lucquois actif à Sienne, auteur d'un petit tableau de la *Vierge trônant et la Crucifixion* (Altenburg), invention complexe exécutée avec une minutie raffinée, et surtout du triptyque de *Saint Michel entouré de saint Antoine abbé et de saint Jean Baptiste* (Sienne), œuvre d'une puissante plasticité et d'un chromatisme rutilant considérée par Zeri comme « l'un des dix ou quinze sommets du Trecento italien ».

106. Francesco di Vannuccio, *La Crucifixion*. 1380. 24 x 18 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

107. Maître de la Pietà Campana, *Pietà*. Vers 1350-1355. 60 x 42 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

108. Angelo Puccinelli, *Saint Michel*, panneau central d'un triptyque. Vers 1360-1365. 182 x 80 cm. Sienne, Pinacoteca.

Il ne manquait donc pas à Sienne dans les années 1350-1370 de peintres dignes de leurs prédécesseurs. On citera encore : d'abord, le Maître de la
107 Pietà Campana, du nom d'un très sensible petit tableau aujourd'hui à Avignon, qui fait penser autant à Giovanni da Milano qu'aux Lorenzetti ; ensuite Francesco di Vannuccio qui, par son acuité expres-
106 sive, tranche sur ses contemporains. Sa *Crucifixion* (Berlin) datée de 1380 est d'un dessin incisif et nerveux qui rappelle la période avignonnaise de Simone Martini. Une autre petite *Crucifixion* (Philadelphie, Johnson Collection) et une minuscule *Vierge à l'Enfant entourée de saint Pierre et de saint Jean Baptiste* (Londres, Wallace Collection) font regretter l'absence d'ouvrages de plus grande ampleur.

L'essence de l'art siennois, dans les deux dernières décennies, semble, en fait, réfugiée dans les formats réduits. Ainsi un Paolo di Giovanni Fei, membre du Conseil de Sienne, manifeste-t-il une certaine sensibilité dans sa *Vierge entourée de saints* (New York, Lehman Collection) ou dans son *Assomption de la Vierge* (Washington), alors que dans ses œuvres plus ambitieuses, l'ardeur aussi rigoureuse qu'élégante d'autrefois se métamorphose en un charme assez inconsistant. Voilà un homme qui connaissait pourtant ses classiques : sa *Naissance de la Vierge* (Sienne), peinte dans les années 1380, est une bonne interprétation édulcorée de Pietro Lorenzetti ; le regard s'y disperse entre d'agréables figures. Sa *Présentation de Marie au Temple* (Washington), vers 1400, est une version aimable de la *Présentation de Jésus au Temple* d'Ambrogio Lorenzetti. Que dire d'Andrea Vanni, ambassadeur de la commune de Sienne, ou de Bartolo di Fredi, *capitano del popolo ?* On tombe ici dans l'illustration. Andrea Vanni distille avec diligence les formules de la *bottega* martinienne : on peut le constater dans son triptyque de la *Crucifixion* (Washington, Corcoran Gallery) ou dans sa *Sainte Catherine de Sienne* (Sienne, San Domenico). La production de Bartolo est pour sa part aussi abondante qu'assommante. Voyez ses fresques de l'*Ancien Testament* à San Gimignano et regardez ensuite « Barna » ! C'est l'inventeur de la bande dessinée. Son *Adoration des Mages* (Sienne) qui passe 109
pour son chef-d'œuvre est... pittoresque. Les couleurs sont brillantes, mais les figures d'une grâce caricaturale. Une version de moindre dimension, dans la Lehman Collection à New York, a la vitalité d'un groupe de mannequins maquillés.

Rien ne change avec Taddeo di Bartolo, également *capitano del popolo*, dont la prolifique production se répand de Pérouse à Gênes. On y distingue toutefois quelques éléments d'innovation résultant de contacts, en Italie du Nord, avec le « gothique tardif ». Il ne s'agit que d'emprunts modestes comme, par exemple, dans le triptyque de Grenoble où l'on découvre le souvenir de Barnaba da Modena ou dans le *Polyptyque de l'Assomption* (Pérouse) dont le saint Thaddée, peut-être son autoportrait, ne manque pas de vérité naturaliste. Pour le reste, Taddeo a moins revivifié la tradition siennoise qu'il n'en a été le vulgarisateur. C'est un artisan à la tête d'un vaste atelier, au style appliqué et répétitif. Il est plus tourné vers le passé que vers l'avenir. Avec lui nous sommes, dans les deux premières décennies du Quattrocento, au bout de l'impasse où la peinture est parvenue à Sienne comme à Florence. Sécheresse des figures et incertitude des compositions.

Suis-je trop sévère ? Après 1380, peu d'œuvres supportent la comparaison avec les extraordinaires accomplissements de la première moitié du Trecento. La qualité se réfugie, notons-le à nouveau, dans les petits formats, ce qui révèle bien l'incapacité d'inventer, la faillite de l'imagination. Les récentes tentatives de l'historiographie pour réhabiliter la seconde moitié du Trecento échouent sur les arides années 1380-1400. À Florence, après la lugubre période orcagnesque, les formules abâtardies du giottisme ne retiennent pas longtemps

l'attention. À Sienne, après les ultimes variations martiniennes et lorenzettiennes, on erre dans des sentiers battus et rebattus. La peinture, en Toscane, se fige. Sa création est ailleurs.

Il semble que, pendant un quart, sinon un demi-siècle, l'avenir le soit aussi. De grandioses séquences s'achèvent, sans que l'on en voie poindre de nouvelles. On assiste à la dévitalisation de la forme et, conséquemment, à l'évacuation de l'homme lui-même. Où est-il dans les fantaisistes bariolages de Bartolo di Fredi ou dans les calculs tâtonnants d'Agnolo Gaddi ? La mort triomphe là même où la peinture l'avait défiée cent ans plus tôt. Cependant, dans d'autres cités d'Italie et hors d'Italie, l'exubérance gothique, après l'architecture et la sculpture, envahissait la peinture en une ultime floraison.

109. Bartolo di Fredi, *L'Adoration des Mages.* Vers 1370-1380.
195 x 163 cm.
Sienne, Accademia.

I·N·B·I

V
La campagne d'Italie

L'activité picturale déployée entre Assise, Florence et Sienne à partir du Duecento attira les regards et suscita, au-delà de ce triangle magique, une émulation certaine. La conquête de l'Italie (puis de l'Europe) par la peinture se fit cependant avec plus de lenteur qu'on ne le croit et, surtout, à un rythme très inégal. Elle prit près d'un siècle, pour ne s'achever que dans les années 1370.

À la fin du Duecento, le chantier d'Assise avait accueilli sans doute nombre de visiteurs qui, à leur retour, propagèrent les idées nouvelles à travers l'Ombrie, les Marches et la Romagne. À Rimini et à Padoue, vers 1303, Giotto lui-même vint en donner une frappante démonstration. Cette « culture » assisienne, dont les peintres romains avaient pris leur part, gagna aussi le sud, jusqu'à Naples, sans s'arrêter à Rome désertée par la papauté. La deuxième décennie qui, à Assise, vit se succéder ou coexister Giotto et les siens d'une part, Simone Martini et Pietro Lorenzetti d'autre part, promut les deux écoles, florentine et siennoise. La première laissait encore giottesques et dissidents rivaliser ; la seconde installait dès 1317-1319, avec Simone Martini, des têtes de pont à Naples et à Pise. Leur concurrence, dans les années 1320, n'interdisait pas, nous l'avons vu, échanges et emprunts. Cependant, en Italie du Nord, à Bologne et à Venise, apparaissaient des peintres qui ne devaient rien, ou bien peu, à ces deux lignées. Cette expansion diversiforme atteignit son apogée entre 1330 et 1348. Une véritable campagne d'Italie s'engageait alors avec d'importants prolongements en Provence et en France. Les deux styles toscans s'y disputèrent en vain la suprématie.

En vain. Car l'accueil réservé aux modes giottesque ou martinien fut aussi varié que les traditions locales, les ambitions des commanditaires et les capacités des peintres. Le séjour de Simone Martini en Avignon fut plus décisif que celui de Giotto à Naples. L'influence de celui-ci à Milan ne fit qu'effleurer Bologne, qui exerça la sienne jusqu'à Pise, fief siennois. Après 1348, tandis que Florence et Sienne amorçaient leur involution, l'Italie du Nord prit l'initiative. Elle métamorphosa le giottisme à Vérone, à Padoue et à Trévise, et prépara le terrain au naturalisme à Bologne et en Lombardie. Avec l'avènement du « gothique international », la course à la prépondérance s'étendit à l'Europe. Et ce ne fut pas Giotto qui l'emporta.

111. Maso di Banco, *Tête de prophète.* Vers 1328. Naples, Castelnuovo, Capella Palatina.

Il n'est pas simple de reconstituer le cheminement de la peinture tout au long de la péninsule : aux dates souvent incertaines, aux destructions et disparitions, s'ajoutent les décalages temporels, les croisements d'influences. Ici on assiste aux commencements d'un style qui conquiert son autonomie, là à un épisode brillant mais sans lendemain. Parlera-t-on d'abord des peintres de Rimini, les premiers par la chronologie ? Finira-t-on par Venise, la plus réticente à s'ouvrir aux temps nouveaux alors qu'elle a Giotto sous les yeux, à Padoue, depuis le début du siècle ? Quelle place réserver à Padoue,

110. Maître de la Beata Chiara, *La Crucifixion avec donateur.* 1333. Montefalco, église Santa Chiara.

112. Montano d'Arezzo, *Nativité*, détail. Vers 1300. Naples, église San Lorenzo Maggiore.

précisément, centre le plus fécond peut-être mais dont l'essor s'inscrit seulement dans le troisième quart du siècle ? Quelle place à Bologne, qui a ses racines propres et développe à partir de 1320 environ un style que l'on n'hésitera pas à qualifier d'anticlassique ? Ou bien suivra-t-on, phase par phase, une évolution chronologique qui n'a pas autrement de signification ? On peut heureusement soustraire l'histoire d'un art au dogme de l'antériorité qui, aujourd'hui, a succédé au dogme, dévalué, du progrès. Considérons donc tout bonnement les œuvres qui surgirent, à un moment ou à un autre, quand les circonstances se firent propices dans une région, dans une cité – du sud au nord.

L'HOSPITALITÉ DE NAPLES

De Rome étaient peut-être venus les premiers peintres d'Assise. Cimabue et Giotto y avaient eux-mêmes séjourné. Le départ du pape pour la France en 1305, puis son installation à Avignon entraînèrent l'arrêt des chantiers de la Ville Éternelle et le licenciement de ses peintres. Ceux-ci cherchèrent du travail en France, tel Rusuti allant jusqu'à Poitiers, ou dans le royaume de Naples, tel Cavallini à la cour des Angevins. Le règne des princes français à Naples devait donner une considérable impulsion à la production de fresques, tableaux et miniatures. Auparavant, dans ce qui était devenu terre angevine, Frédéric II avait suscité un renouveau de la sculpture, inspiré du classicisme antique, et l'intérêt, via l'enluminure, pour l'observation de la nature.

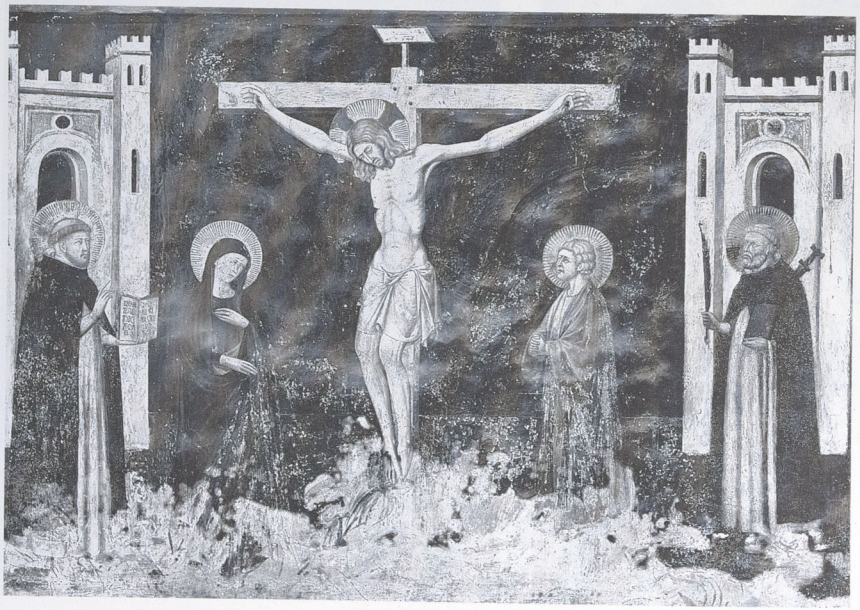
Lorsque les Angevins eurent solidement assis leur pouvoir, ils ne tardèrent pas à saisir les possibilités offertes par la peinture pour l'illustrer. Le premier « peintre du roi », Montano d'Arezzo, fut formé à Assise dans une ambiance cimabuesque et protogiottesque, comme en témoignent ses fresques dans une chapelle du Duomo, vers 1290-1295 – *Crucifixion, Quo Vadis* et *Saints Martyrs* –, et à San Lorenzo Maggiore, vers 1300 – *Naissance et mort de la Vierge*. Il fallut cependant attendre les séjours successifs de Cavallini, à partir de 1308, de Simone Martini, en 1317, et de Giotto accompagné de Maso di Banco, de 1328 à 1333, pour que Naples entrât vraiment dans la danse. 112

Cavallini avait dû quitter Rome après le départ de la curie. Le vieux maître (plus de soixante ans) vint offrir ses services à la cour de Charles II d'Anjou. En fait, il semble qu'il ait surtout supervisé une *bottega* expérimentée mais désormais peu soucieuse d'innover. Ainsi décora-t-elle une chapelle à San Domenico Maggiore avec la *Crucifixion* et des scènes des *Vies de sainte Madeleine, de saint André et saint Jean l'Évangéliste*, où le récit reste soumis au sens des proportions. De même les nombreuses fresques, malheureusement en mauvais état, qui couvrent les murs de Santa Maria Donna Regina. Un imposant *Jugement dernier* y domine. Cavallini lui-même paraît y avoir peint une série d'apôtres et de prophètes. L'équilibre monumental et la fermeté des figures cavallinesques à Naples ont parfois servi de prétexte pour déclasser Cavallini au rang des « créatures » de Giotto. Comme s'il ne suffisait pas de récuser tout emprunt du jeune Giotto aux peintres romains, et en particulier à Cavallini ! La gloire de Giotto ne supporterait-elle aucune ombre ? Pourtant si Cavallini avait donné à la cour de Naples un avant-goût du style giottesque, c'est à Simone Martini que cette cour fit appel pour peindre l'effigie politico-religieuse de *Saint Louis de Toulouse*. Dix ans s'écoulèrent encore avant que soient confiés au Florentin les deux grands chantiers du règne : à Santa Chiara, sanctuaire funéraire de la dynastie, de nombreuses *Scènes du Nouveau Testament* ; au Castelnuovo, résidence royale, un cycle profane, les *Hommes célèbres*. Maints documents comptables indiquent que sa *bottega* fut à l'ouvrage durant cinq ans. Il n'en reste presque rien : ici une *Crucifixion* attribuée au Maître de l'Enfance du Christ qui avait déjà travaillé auprès de Giotto à la basilique inférieure d'Assise ; là des têtes incluses dans des frises décoratives dont une récente restauration a permis de constater à la fois la rigoureuse conception et la rapide exécution : on ne saurait exclure que le *capomaestro* en ait été Maso di Banco, délégué par Giotto. De même a-t-on pu, il y a peu, attribuer à un miniaturiste formé dans l'atelier de Giotto les deux petits panneaux avec des *Histoires de l'Apocalypse* (Stuttgart) autrefois donnés à Giusto 114

113. Maître de Giovanni Barrile,
Bible moralisée : les Noces de Cana. Vers 1355.
Paris, Bibliothèque nationale.

de' Menabuoi. C'est un ouvrage d'une exquise singularité, aussi lumineux qu'élégant dans le détail de chacune de ses quarante-quatre scènes.

Naples était alors à la croisée des chemins. Non seulement on y accueille Florence et Sienne, mais aussi Avignon. Si nous ne connaissons que débris des entreprises giottesques, du moins savons-nous qu'elles permirent l'apparition d'un artiste proprement napolitain, Roberto d'Oderisio. Il fit son apprentissage auprès de Giotto et peut-être plus encore de Maso di Banco. De sa longue et féconde activité se détachent, au commencement des années 1330, un *Couronnement de la Vierge,* puis un grand polyptyque du *Couronnement et mort de la Vierge* (collections privées) qui s'inspirerait d'une œuvre peinte par Giotto pour le Castelnuovo. Suivit, vers 1340, à la Chiesa dell' Incoronata, un cycle de fresques relatant des *Histoires bibliques* (déposées à Santa Chiara) qui eurent plutôt Maso pour point de départ. Vers 1345, Roberto d'Oderisio peignit une *Madone de l'Humilité* (San Domenico Maggiore), thème inauguré, on le sait, par Simone Martini. Celui-ci avait transformé la Reine des Cieux, *Regina Coeli,* en Mère de tous, *Mater omnium.* Naples entrait alors dans une période de crise qui ne fut pas seulement démographique et économique – la peste de 1348 – mais aussi politique avec la disparition de Robert d'Anjou. Les *Madone de l'Humilité* se multiplièrent jusqu'en Sicile. De cette époque daterait



114. Pietro Cavallini,
La Crucifixion.
Vers 1308.
Naples, église San Domenico.

115, 116. Anonyme napolitain, *L'Annonciation* et *La Nativité*. Vers 1335-1340. Chaque panneau, 67 x 47 cm. Aix-en-Provence, musée Granet.

aussi la petite *Crucifixion* de Detroit. Sa finesse indique la maturité de l'auteur. Vers 1352, Roberto d'Oderisio entreprit de nouveau à l'Incoronata une série de fresques ayant pour sujet les *Sacrements* : à l'héritage florentin se mêle l'apport avignonnais. L'« art de cour » n'est pas loin.

Les échanges entre Naples et Avignon, fréquents depuis l'installation de la papauté en Provence – terre de souveraineté angevine –, s'étaient intensifiés. Les successeurs de Robert d'Anjou (mort en 1343) avaient dû faire appel à l'aide du pape. En témoigne un ouvrage exceptionnel que l'on attribua d'abord à un « giottesque napolitain », puis à un « Siennois-Avignonnais », puis au Maître du Codex de saint Georges, avant de reconnaître Roberto d'Oderisio. À croire que celui-ci savait prendre son bien où il le trouvait, sans sectarisme. Il s'agit d'un diptyque portatif, sans doute destiné à la dévotion privée d'un haut personnage de la cour angevine, malheureusement divisé entre Londres, *Le Christ mort et la Vierge*, et New York (Lehman Collection), 118 *Saint Jean et sainte Marie Madeleine*. Sa splendeur 119 chromatique et son luxe mondain n'en étouffent pas la piété, voire le mysticisme. Le spectateur d'aujourd'hui reste sensible à cette vibration. Peu d'œuvres exerçent un tel pouvoir. À la même époque, je ne vois que la *Lamentation* de Giottino ou la *Pietà* de 46, 92 Giovanni da Milano pour manifester à travers la densité des couleurs et la souplesse de la ligne autant d'énergie formelle.

Roberto d'Oderisio vécut au moins jusqu'en 1382. Les derniers ouvrages connus – la *Crucifixion* du Louvre, le *Christ de douleur* du Fogg Art Museum et, pour finir, la *Pietà* de Trapani – apparaissent comme le condensé d'une large expérience. Son dosage de naturalisme et de raffinement, de clarté et d'expressivité, fait plus que bonne figure, au moment où Florence et Sienne se montrent incapables de renouvellement.

Parmi les collègues de Roberto d'Oderisio, on mentionnera le Maître de Giovanni Barrile qui avait sans doute débuté avec lui au Castelnuovo dans

l'équipe de Giotto et Maso di Banco. Vers 1335, il peignit des scènes de la *Vie de la Vierge* dans la chapelle dont il porte le nom, à San Lorenzo Maggiore. Mais il se singularisa surtout dans les miniatures qu'il exécuta plus tard, vers 1355, pour illustrer une
112 *Bible moralisée* (Paris, Bibliothèque nationale). Il y pratiqua un élégant naturalisme révélant à son tour des contacts étroits avec Avignon. De même voit-on dans les trois panneaux séparés d'un triptyque
116 (*Annonciation* et *Nativité* à Aix-en-Provence, *Adoration des Mages* à New York, Lehman Collection), offert, semble-t-il, par Robert d'Anjou à un couvent d'Aix, l'œuvre d'un artiste napolitain profondément influencé par Simone Martini – le Simone de Naples selon les uns, celui d'Avignon selon les autres. On y décèle un mélange de distinction mélancolique et d'observation naturaliste qui fait plutôt pencher pour la seconde hypothèse.

Ainsi Naples, après s'être engouée de l'expressivité cimabuesque, puis de la noblesse cavallinienne et de la grandeur giottesque, porta ses goûts vers le raffinement sienno-avignonnais. Phénomène de cour sans doute, où le luxe l'emporte sur la sobriété, mais aussi prémices d'un maniérisme gothique imprégné de nostalgie qui s'apprêtait à conquérir l'Europe. Avec une bonne génération d'avance, on voit poindre ici le style international qui, via Avignon, Paris et Prague, dominera la fin du siècle.

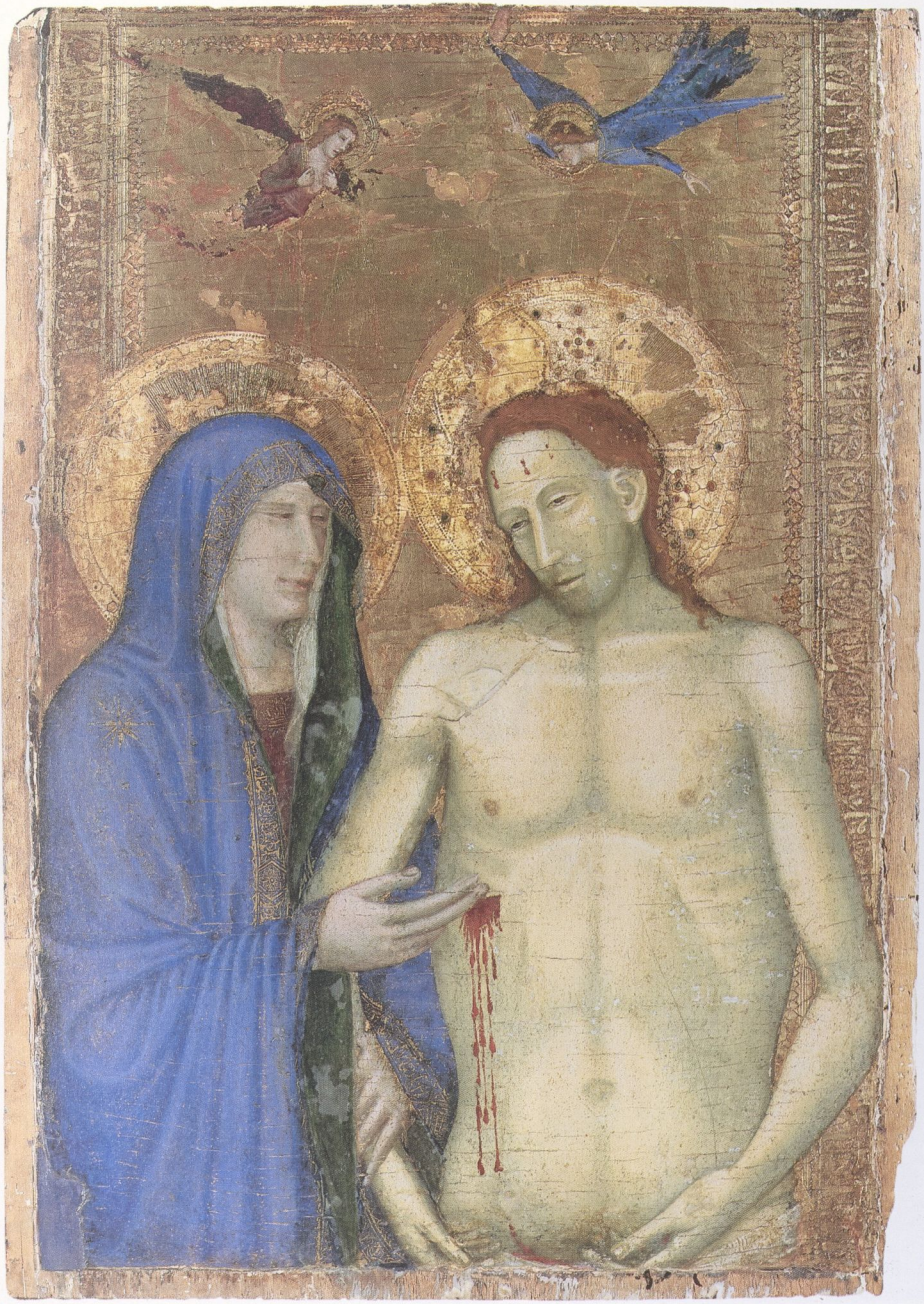
Le plus illustre poète du temps, Pétrarque, qui se rendit à deux reprises (1341 et 1343) d'Avignon, où il résidait, à Naples, fit, semble-t-il, le chemin esthétique et intellectuel inverse : après avoir porté aux nues – « *in paradiso* » – Simone Martini qui avait peint sa Laure bien-aimée, il célébra Giotto, devant les fresques de Santa Chiara et du Castelnuovo, comme le prince des peintres – « *il pittore principe* »!

ASSISE APRÈS ASSISE

Richesse et prestige, tout dépendait à Naples de la cour, très ouverte sur l'extérieur. Les prédilections y varièrent, mais l'importance des commandes, la notoriété des peintres assurèrent la cohérence de l'évolution artistique. Dès que, vers le nord, on franchit la frontière du royaume, le manque de grands commanditaires se fait sentir. La production picturale reste abondante dans le sillage ici de Giotto, là de Pietro Lorenzetti, mais, dans un puzzle d'artistes peu connus, souvent anonymes, dispersés en Ombrie, dans les Marches et jusque dans les Abruzzes, les talents sont, sauf exception, difficiles à cerner. Après 1320, Assise, secouée de 1319 à 1322 par une révolte gibeline, ne connaît plus qu'une activité intermittente où, cependant, on l'a déjà vu, un héritier de Giotto, Puccio Capanna, fit preuve 117
pendant une vingtaine d'années d'une harmonieuse sensibilité où sa finesse chromatique le dispute à son sens de l'humain.

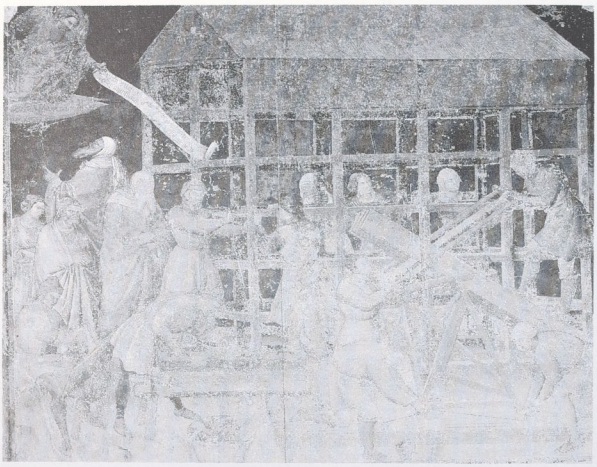
La « culture » assisienne eut évidemment de nombreux échos en Ombrie : à Pérouse, à Gubbio, à Orvieto, et surtout à Spolète où l'on peut, malaisément, reconstruire la démarche d'un remarquable groupe d'artistes aussi anonymes que rares. Le Maître de Cesi à qui l'on doit notamment un *dossale* de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints* daté de 1308, d'essence romaine autant qu'assisienne ; le Maître de la Beata Chiara, son élève et successeur, qui, au milieu d'une féconde production de retables et d'ouvrages de dévotion privée au caractère souvent dramatique, peignit à Montefalco un cycle de fresques sur la *Vie de la bienheureuse* 110

117. Puccio Capanna, *La Crucifixion.* Vers 1340. Assise, basilique San Francesco, Sala Capitolare.



118. Roberto d'Oderisio, *Le Christ mort et la Vierge.* Vers 1350.
58,4 x 39,7 cm. Londres, National Gallery.

119. Roberto d'Oderisio, *Saint Jean et Marie Madeleine.* Vers 1350. 58,4 x 39,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.



120. Piero di Puccio, *Histoires de la Genèse : la contruction de l'arche de Noé.* Vers 1389-1391. Pise, Camposanto.

121

Claire où il insista volontiers sur l'aspect émotif des scènes ; le Maître du Diptyque Cini qui, lui, fit preuve d'une élégance et d'une subtilité proches des Siennois dans des ouvrages à peine plus grands que des miniatures, comme on peut le voir, par exemple, dans le *Diptyque Poldi-Pezzoli* (Milan) ou dans la prédelle comportant cinq *Scènes de la Passion* (Vatican). Dans celles-ci, l'intensité des sentiments s'exprime par des gestes presque schématiques : le regard du Christ dans le *Baiser de Judas*, la position

121. Maître du Diptyque Cini, *L'Annonciation et la Vierge trônant.* Vers 1320-1340. 23,3 x 17,8 cm. Milan, Museo Poldi-Pezzoli.

de ses jambes dans la *Flagellation*, la silhouette penchée de la Vierge dans la *Mise au Tombeau*. Chaque 122
fois, l'action ne résulte pas du jeu des volumes mais de l'acuité du dessin soulignant l'attitude des personnages.

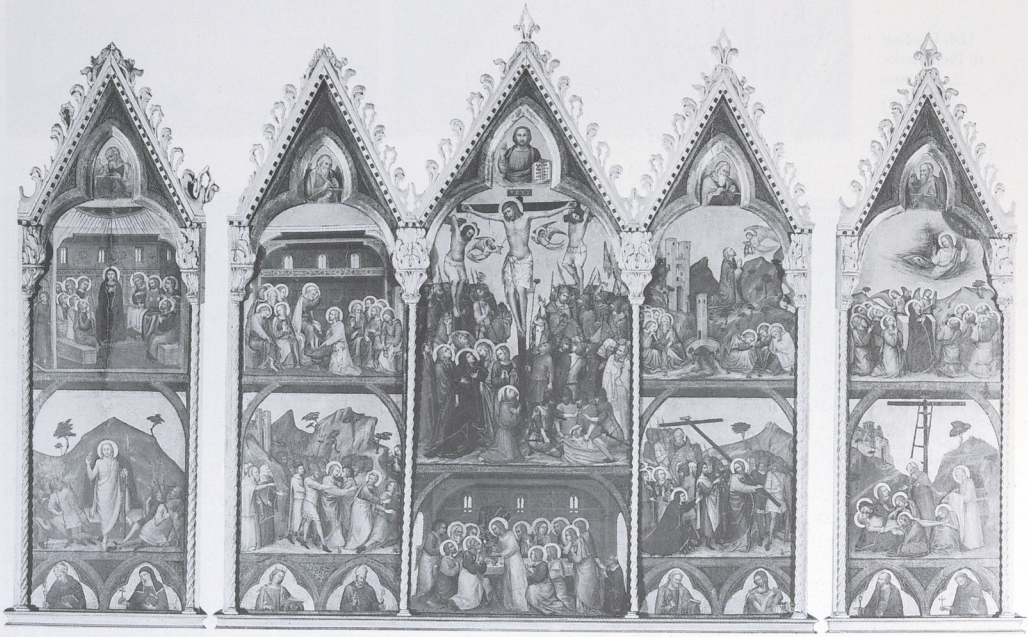
Avec le Maître du Crucifix d'argent, on se trouve devant un artiste beaucoup plus inventif : le musée Fesch, à Ajaccio, conserve un volet de retable démembré avec *Douze Saints* (vers 1330 ou 1350) aux effets linéaires et à la délicatesse expressive surprenants qui ont pu faire penser aux miniatures parisiennes contemporaines. Non moins innovateur, marquant d'accents gothiques la plasticité giottesque, le Maître de Fossa s'est vu attribuer récemment nombre d'ouvrages. Il se distingue par un mélange d'élégance et d'expressivité des sentiments, particulièrement sensible dans le *dossale* du Vatican avec les scènes de la *Vie du Christ* (vers 1340) qui, 123
pour certains, annoncent Giusto de' Menabuoi et Giovanni da Milano. Cette exceptionnelle école de Spolète disparut avec la peste de 1348 et l'Ombrie eût été vouée à la médiocrité sans l'apparition à Orvieto d'un trio original, ne fût-ce que parce qu'on en connaît les noms : Ugolino di Prete Ilario, Piero di Puccio et Cola Petruccioli.

Apparition tardive, si l'on songe que vers 1323 Simone Martini avait laissé à Orvieto plusieurs polyptyques qui ne suscitèrent guère de vocations. Il faut attendre 1357 pour qu'Ugolino di Prete Ilario entreprenne la décoration d'une chapelle du Duomo où l'on remarque la combinaison de vues extérieures (comme dans les fresques du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti) et de raccourcis architecturaux. Entre 1370 et 1380, il dirigea la décoration du chœur : la *Vie de la Vierge* est l'occa- 124
sion de scènes d'une grande vivacité narrative, ponctuées d'épisodes naturalistes, et traitées avec des couleurs lumineuses (Ugolino est aussi mosaïste), mais aussi un penchant prononcé pour les architectures et les paysages. Collaborateur d'Ugolino, Piero di Puccio lui succéda en 1381 sur le chantier du Duomo ; en 1389 il fut appelé à Pise pour peindre au Camposanto les *Histoires de la* 120
Genèse. Il se révéla digne de cette commande par sa monumentalité néo-giottesque, analogue à celle que l'on rencontrait alors à Florence chez Agnolo Gaddi et Spinello Aretino, et son naturalisme, caractéristique du « gothique tardif » qui avait alors conquis la vallée du Pô. De hardis raccourcis, la vérité des attitudes et des gestes anticipent aussi bien l'art de Paolo Uccello que celui de Pisanello. Après avoir lui aussi travaillé aux côtés d'Ugolino, Cola Petruccioli quitta Orvieto pour Pérouse où il séjourna une vingtaine d'années. On a reconstitué son itinéraire à partir d'une *Crucifixion* (1380) dans la crypte du Duomo d'Orvieto et d'un diptyque avec le *Couronnement de la Vierge* et la *Crucifixion* à Spello (1391). Grand connaisseur de la basilique

inférieure d'Assise, notamment dans les fresques pleines de clarté et de mesure – *Crucifixion, Annonciation, Madone trônant, Madone allaitant, Évangélistes* et *Saints* – de l'ermitage de Belverde, il se montre moins tourné vers l'avenir que Piero di Puccio. Sinon dans l'extraordinaire autoportrait recélé par un fragment d'Annonciation, datant de la fin du siècle, en l'église San Domenico de Pérouse : pour la première fois un peintre nous apparaît dans l'exercice de son art. Il nous regarde avec assurance.

Pénétrant dans les Marches, plus au nord, on atteint vite Fabriano. Avec le Maître de Campodonico, on revient trente ans en arrière. Son *Annonciation* et sa *Crucifixion* (déposées à Urbino), datées de 1345, constituent une étonnante synthèse de la plasticité de Giotto et de l'expressivité de Pietro Lorenzetti. Cet artiste inconnu est un solitaire – bien qu'il soit proche des peintres de Rimini auxquels nous arriverons bientôt. Son œuvre fut en tout cas sans lendemain puisque, dès 1346, on trouvait à Florence auprès de Bernardo Daddi, et peut-être de Maso di Banco, un autre natif de Fabriano, Allegretto Nuzi, qui revint y faire fortune aux premiers signes de la peste noire. Sa production abondante, fresques et polyptyques, réalisée durant le troisième quart du Trecento, est fort éloignée de celle du Maître de Campodonico ; on s'est plu, en revanche, à y découvrir les influences des giottesques, des orcagnesques, d'Ambrogio Lorenzetti et, pour finir, de Lorenzo Veneziano ! Un suiveur donc, un éclectique, qui a parfois du charme avec son coloris un peu suave, la douceur de sa ligne. De

122. Maître du Diptyque Cini, *La Mise au Tombeau.* Vers 1320-1330. 36,6 x 34,9 cm. Vatican, Pinacoteca.



123. Maître de Fossa, *La Vie du Christ.* Vers 1340. Vatican, Pinacoteca.

124. Ugolino di Prete Ilario, *La Naissance de la Vierge.* 1370-1380. Orvieto, Duomo.

son activité industrieuse, nombre d'ouvrages de type florento-siennois survivent : la petite *Madone trônant* à Berlin, le triptyque de la *Crucifixion* à Berne, le triptyque du *Couronnement de la Vierge* à Southampton, sont attrayants, sinon très personnels. On retrouve ce manque de tempérament chez son élève Francescuccio Ghissi qui, lui, semble s'être mis à la remorque de peintres vénitiens ou bolonais pour produire un art paisible et orné, spécialisé dans la *Madone de l'Humilité.*

Cette fabrication plaisante mais sans imagination, explique peut-être pourquoi, au siècle suivant, un esprit original comme Gentile da Fabriano ne s'attardera pas dans les Marches, semées de petites cités isolées et rivales. À l'écart des grands courants artistiques, la production picturale y demeura longtemps conventionnelle (à l'exception des Salimbeni à Urbino et alentour dans les premières années du Quattrocento). La proximité de Rimini, dont les Marches accueillirent pourtant nombre d'ouvrages, n'y fit rien. La singularité de ceux-ci était sans doute trop forte.

LES PEINTRES DE RIMINI

Rimini : étroite seigneurie des bords de l'Adriatique, séparée de la Toscane et de l'Ombrie par les Apennins. Qu'est-ce qui disposait Rimini à devenir un centre où se côtoierait et se succéderait pendant plus d'un demi-siècle une pléiade de peintres de la plus haute qualité ? Sa conquête par les Malatesta en 1295 ? Rien n'indique que ceux-ci furent les commanditaires d'un art qui débuta, du reste, par de pieux panneaux de très petites dimensions, au prestige limité. S'il y eut dans cette famille de condottières un munificent mécène, ce fut Sigismond Malatesta, au XVe siècle, alors que tableaux et fresques du Trecento n'avaient plus qu'une présence spirituelle. Observons à cette occasion la disjonction du fond et de la forme : le dépérissement d'une séquence stylistique n'entraîne pas nécessairement la disparition de son contenu et de la signification qu'on lui attribue; à l'inverse, le pouvoir des formes

sur le spectateur semble parfois avoir besoin pour réapparaître que le message soit volatilisé.

Nous ne savons rien des débuts de l'école de Rimini – car ce fut une école, avec ce que cela suppose d'homogénéité stylistique –, sinon qu'à la fin du XIIIe siècle, apparurent dans les boutiques d'artisans des miniatures s'inspirant de modèles vénéto-byzantins et peut-être bolonais. De là on ne passa pas, comme ailleurs, au polyptyque à custodes et pinacles, mais au *paliotto*, panneau rectangulaire divisé en plusieurs compartiments. Ensuite surgirent ces christs en croix dont la Toscane avait développé une abondante production depuis un siècle. Les premiers panneaux, de petites dimensions, furent probablement dûs à des miniaturistes ; le byzantisme y demeure présent. Un giottisme difficile à définir, nous le verrons, y pénétra avec l'agrandissement des formats. Il devint patent dans les crucifix et surtout dans les cycles de fresques. Des travaux de Giotto à Rimini – avant ou après Padoue ? –, il ne reste précisément que le *Crucifix* du Tempio Malatestiano, d'une délicatesse plutôt classicisante pour ne pas dire cavallinienne. Or, le *Crucifix* de Mercatello, à la date peu lisible (1309 ou 1314), et signé « Johes » – Giovanni –, témoigne d'une humanité à première vue giottesque, mais exhibe un corps long et maigre où l'on croyait naguère voir l'ombre du Maître de Sainte Cécile. C'est impensable pour ceux qui considèrent Giotto comme le *deus ex machina* d'Assise devant qui tout pliait ; possible, si l'on pense qu'avant le grand homme, puis à ses côtés, d'autres talents ont pu se manifester. Le célèbre panneau de Giuliano da Rimini, daté de 1307, avec la *Vierge trônant entou-*

126

125. Cola Petruccioli, *Autoportrait.* Vers 1400.
Pérouse, église San Domenico.

rée de saints (Boston, Gardner Museum) ne révèle-t-il pas une connaissance d'Assise tant dans ses aspects florentins que romains ? Et entre les différentes manières, effectives ou supposées, de Giotto (le Maître d'Isaac ; le concepteur du cycle de saint François ; l'artiste souverain de Padoue ; le chef d'entreprise entouré de ses disciples dans la basilique inférieure d'Assise), qui peut dire celle qui eut le plus d'attrait pour les peintres de Rimini ? N'est-il pas étonnant qu'au moment même où Giotto accomplissait son grand œuvre à Padoue, ceux-ci se soient tournés plutôt vers Assise – plus proche, il est

126. Giuliano da Rimini, *La Vierge trônant entourée de saints.* 1307.
179 x 320 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

vrai : cent kilomètres de Rimini à Assise, contre cent cinquante pour Padoue ? Giotto, venant d'Assise et de Rome (où il est en 1300), se serait donc arrêté, avec le Maître de Sainte Cécile (?), à Rimini, avant de gagner Padoue, c'est-à-dire vers 1302 ? Il y aurait peint des fresques qui, si elles n'avaient pas disparu, nous auraient peut-être révélé la trace d'une rencontre romaine avec Cavallini ? Hypothèse indémontrable. Elle a le mérite, à l'opposé des vues réductrices imposant Giotto, seul, partout, de nous faire appréhender la gestation complexe d'un Giovanni da Rimini et de ses œuvres, ainsi que le cheminement de Giotto d'Assise à Padoue. Hypothèse rejetée par les « pangiottesques », est-il besoin de le préciser, qui récusent *a priori* toute influence, à quelque moment que ce soit, de quiconque sur Giotto.

127. Giovanni da Rimini, *L'Annonciation*, détail. Vers 1310. Rimini, église Sant' Agostino.

Voici donc un groupe de cinq artistes connus par leur nom, plus une douzaine d'anonymes, actifs durant la première moitié du Trecento, dont l'existence fut oubliée jusqu'au début du siècle. Sa précocité, sa cohérence, à bonne distance des grands Toscans, ne furent pleinement reconnues qu'à partir des années trente. La convergence, puis l'amalgame de plusieurs courants – Assise, Florence, Bologne, Venise – produisirent à Rimini une sorte d'hybride. Quelle originalité, dira-t-on, peut avoir un hybride ? N'y a-t-il pas là une contradiction ? Le fait est qu'en empruntant aux modes romano-florentins des éléments formels où s'affirment la dignité de l'homme et le sentiment de la vie, et au complexe vénéto-byzantin le traitement précieux et coloré de la surface, les peintres de Rimini réussirent à forger un style singulier. Cette singularité repose, en gros, sur trois caractéristiques : prédilection pour les proportions très allongées, conférant aux figures une certaine élégance et comme un air de mystère ; escamotage de la profondeur et transposition des compositions typiques de l'Italie centrale sur un registre à deux dimensions, sans que cette tendance à l'abstraction, accentuée par un jeu fréquent de verticales et de diagonales, entraîne la raideur des formes orcagnesques ; fraîcheur des couleurs, appliquées avec autant de minutie que de légèreté, en privilégiant des nuances rares, telles que le bleu pâle, le rose coquillage, le vert d'eau, le lilas, etc. Le dosage de ce rythme large et de ce coloris raffiné varie avec le support autant qu'avec les artistes, mais il règne entre les œuvres une unité de dignité et de distinction qui rend souvent difficile l'identification de leurs auteurs. Ceux-ci furent à l'ouvrage durant un demi-siècle, soit deux générations, de la Romagne aux Marches, de Pomposa, au nord, à Tolentino, au sud – deux cents kilomètres.

De la première génération, nous avons déjà évoqué Giuliano et Giovanni, qui trouvèrent sans doute leur point de départ dans les miniatures dont Neri da Rimini devait être, autour de 1300, le maître local. Chez Giuliano da Rimini, auteur du grand panneau de Boston, il n'y a guère trace de Giotto. Nous sommes ici à mi-chemin entre le Duecento et la rénovation romano-toscano-ombrienne. Sa date pourrait indiquer plutôt que Giotto ne vint à Rimini qu'après son séjour à Padoue. Giovanni da Rimini échappe, lui, à l'archaïsme de Giuliano. Pourtant les panneaux qu'on lui attribue (à Rome, à Faenza et à Alnwick Castle) mêlent des souvenirs byzantins, un peu à la manière de Duccio, avec une tendance au classicisme de type cavallinien. Ce dernier point a été contesté, mais doit-on rappeler ici la relativité des jugements ? Il y a encore vingt-cinq ans, on croyait

128. Maître de l'Arengo, *Le Jugement universel*, détail. Vers 1310. Rimini, Palazzo dell' Arengo.

lire la date de 1345 au pied du *Crucifix* de Mercatello ; on imagine à quelles contorsions il fallait se livrer pour attribuer au même Giovanni da Rimini (documenté dès 1292) des panneaux dont on s'accordait à fixer l'exécution au début du siècle, soit quarante ans plus tôt.

Nous avons vu plus haut que le *Crucifix* de Mercatello – tête d'une série de quatre – tient de Giotto par son humaine noblesse et s'en éloigne par sa fragile distinction. La présence du maître, faible dans les petits panneaux (si l'on excepte quelques emprunts iconographiques au cycle franciscain d'Assise), devient plus forte lorsqu'on change d'échelle : les fresques (fort abîmées) de la *Vie de la Vierge* peintes par Giovanni da Rimini dans la chapelle du Campanile à Sant' Agostino, probablement un peu avant 1310, ont un calme, une gravité giottesques qui donnent à supposer qu'il fut à Assise. On y décèlera peut-être aussi un écho du Maître de Sainte Cécile (que l'on retrouve dans le panneau de Faenza), dans la légèreté des architectures et la grâce des figures : voyez l'*Annonciation* et la *Présentation au Temple*. Ces personnages de haute taille, échelonnés dans de larges espaces où ils évoluent avec une sévère lenteur, adoptent une attitude héroïque, voire pathétique dans l'ample – mais détruit pour un bon tiers – et lumineux *Jugement universel* peint en cette même église Sant' Agostino par un proche de Giovanni da Rimini, dit le Maître de l'Arengo (du nom du palais où ces fresques sont aujourd'hui conservées). Son caractère monumental, la grandeur statuaire des figures rappellent les apôtres de Cavallini à Santa Cecilia ! Mais cette solennité, quelques années plus tard (vers 1315-1320), va pour ainsi dire exploser avec le Maître du Chœur de Sant' Agostino qui, dans les scènes, hélas fort abîmées, de la *Vie de saint Jean l'Évangéliste*, ne se soucie guère de dresser une composition bien ordonnée, assortie d'effets spatiaux, à la façon de Giotto. Priorité à la vigueur dans la narration, à l'imagination dans la mise en scène, à la variété dans l'invention des physionomies et des caractères. Où rencontre-t-on à cette date le mélange de fantaisie et

127

128, 130

22

129. Maître du Chœur de Sant'Agostino, *Le Tremblement de terre d'Éphèse*. Vers 1315-1320. Rimini, église Sant' Agostino.

129 de naturalisme du *Tremblement de terre d'Éphèse* ou du *Martyre de saint Jean* ? Et le vent d'irréalisme qui traverse tour à tour sur le même mur le *Saint Jean à Patmos,* le *Retour à Éphèse* et la *Résurrection de Crusiana,* soulignant la tendre clarté des figures et la netteté de leur attitude ?

Si nous sommes là devant un suiveur de Giotto, il n'en a gardé que la franchise formelle et le sens dramatique. Son œuvre manque d'unité, mais sa vivacité narrative annonce la peinture bolonaise – le Pseudo-Jacopino di Francesco et Vitale. Qu'il y ait eu d'étroits rapports entre Bologne et Rimini, la récente restauration des fresques peintes vers 1320 par Francesco da Rimini dans le réfectoire du couvent de San Francesco à Bologne le confirme. De même à Ferrare, au couvent de Sant' Antonio in Polesine, une équipe de peintres était-elle à l'ouvrage au début du siècle : l'auteur des *Scènes de la passion,* dit le Premier Maître de Sant' Antonio, était, vers 1300, informé du giottisme d'Assise ; son successeur, dit le Second Maître de Sant' Antonio, probablement une dizaine d'années plus tard, peignit la *Vie de la Vierge* en connaissant le Giotto de Padoue mais surtout l'interprétation qu'en donnent les premiers peintres de Rimini, Giuliano et Giovanni. Un *dossale* plus tardif avec l'*Incrédulité de saint Thomas* (Reggio Emilia) s'inspire aussi de Pietro da Rimini.

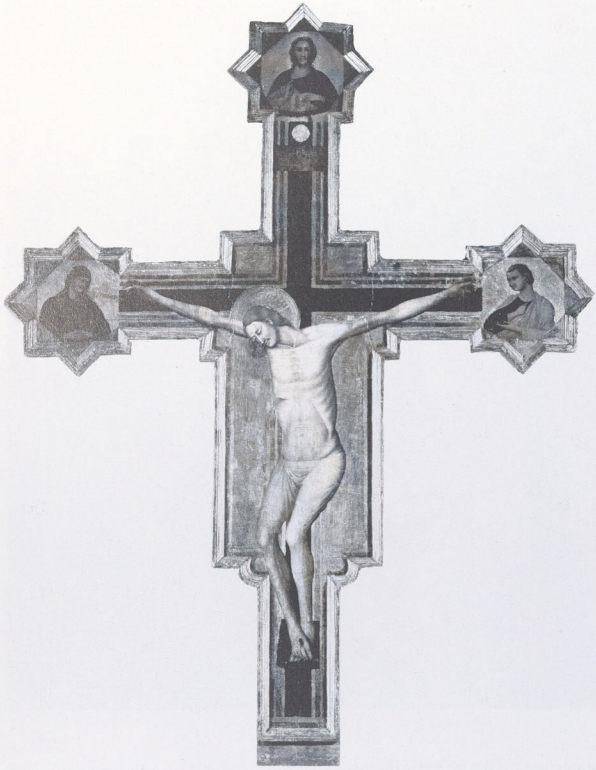
On ne dispose guère de dates précises pour distribuer l'œuvre de Pietro da Rimini, considéré désormais, après maints tâtonnements, comme la personnalité dominante de la seconde génération.
132 On situe vers 1330 son *Crucifix* d'Urbania qui porte sa signature et tranche par sa violence expressive avec la sérénité un peu lointaine et étrange de la « culture » riminienne : la souffrance du Christ apparaît ici dans les convulsions qui ont secoué son corps, depuis le cou qui semble s'arracher au buste jusqu'au bassin dont l'os jaillit au-dessus de la cuisse. La douce distinction de Giovanni da Rimini est devenue accablante torture : comparez les bras. Le spectacle de cette féroce agonie ne se réfère pas à
74 Giotto ; l'analogie avec la grande *Crucifixion* de Pietro Lorenzetti vient plutôt à l'esprit – voyage à Assise ou coïncidence de sensibilité ? Cette conscience aiguë de la tragédie, on peut encore mieux
131 l'admirer devant la *Déposition de Croix* du Louvre, petit panneau où une grimaçante douleur se métamorphose en un raffinement formel et chromatique que l'on pourrait presque qualifier d'aristocratique : la mort est un joyau. Pietro da Rimini aurait peint ensuite à Padoue un cycle dont les restes sont déposés au Museo Civico ; ce que l'on en devine ne fait guère penser à Giotto, que Pietro avait pourtant sous les yeux, et témoigne plutôt d'une agitation, d'une nervosité proches de Vitale da Bologna qui pourrait avoir fait ses débuts à la même époque (lequel des deux a emprunté à l'autre, si tant est qu'il y ait eu influence et point seulement proximité, là encore, de tempérament ?). Les petits tableaux de Hambourg, *Crucifixion* et *Mort de la Vierge,* et de Berlin, *Présentation au Temple* et *Mise au Tombeau,* sont, en revanche, marqués par une humanité et par une mise en page attentives, issues du giottisme, mais leur vivacité, leur élan narratif, sont le signe d'une nature inquiète ou, si l'on préfère, inventive. Dans le cycle de fresques de Santa Chiara, à Ravenne, Pietro da Rimini donna une autre preuve de sa mobilité intellectuelle : traitées avec une grande douceur de tons, ces scènes lumineuses de la *Vie du Christ* montrent cependant une âpreté qui touche au pathétique. Large est donc le registre de Pietro, s'il est malaisé de suivre sa trace. Au point qu'on ne sait où s'arrête son œuvre, passionné, voire dramatique. Quand situer, par exemple, le petit diptyque conservé à Munich, attribué naguère au Maître du Chœur de Sant' Agostino mais récemment donné par Boskovits à Pietro da Rimini ? On y admire, outre la tonalité chaude du coloris, un naturalisme contrôlé avec simplicité dans la scène du *Lavement de pieds* et avec une cruauté raffinée dans celle du *Portement de Croix.*

131. Pietro da Rimini, *Déposition de Croix.* Vers 1335. 43 x 35,7 cm. Paris, musée du Louvre.

133

page ci-contre :

130. Maître de l'Arengo, *Le Jugement universel,* détail. Vers 1310. Rimini, Palazzo dell' Arengo.

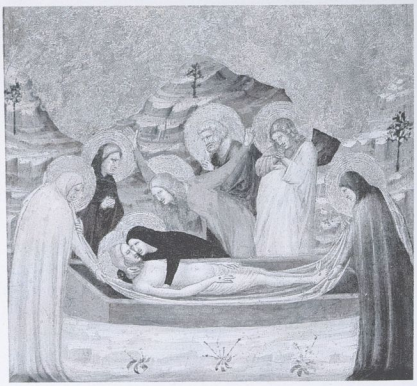


132. Pietro da Rimini, *Crucifix*. Vers 1330.
406 x 241 cm. Urbania, église des Morts.

On ne compte également pas moins de quatre séries de fresques à propos desquelles on peut s'interroger sur la présence de Pietro. À San Pietro in Sylvis (Rimini), au réfectoire de l'abbaye de Pomposa, à Santa Maria in Porto Fuori (Ravenne, détruites), à San Nicola de Tolentino. Sont-elles de sa main ? Quelle part, sinon, y eut-il ? Nous ne le saurons sans doute jamais. Le peintre de San Pietro in Sylvis serait, pour les uns, le maître de Pietro da Rimini, pour les autres Pietro lui-même – un Pietro à ses débuts, avant 1320, qui n'aurait pas ignoré la statuaire classique. Le réfectoire de Pomposa, avec son impassible et lumineuse solennité, semble avoir été peint entre 1318 et 1320 par Pietro da Rimini, qui ne se soucie pas du sens de l'espace, mais veille au rythme de chaque scène. Les fresques de Santa Maria in Porto Fuori paraissent postérieures.

Malgré l'intérêt de ces fresques, aucune n'est cependant comparable à la vaste décoration de la chapelle San Nicola, à Tolentino, dans le sud des Marches. Cet ensemble est d'autant plus important qu'il nous est parvenu dans un état exceptionnellement préservé. Quand on pénètre dans la chapelle, on ne peut manquer d'être saisi par la chaleur du coloris où prédominent le roux et le blond, le noir et le bleu. Une foule aussi animée que colorée accueille le visiteur. À la voûte, *Évangélistes et Docteurs* sont à l'ouvrage dans un bric-à-brac de tables, de tiroirs ouverts et de livres. La partie supérieure des murs est réservée à la *Vie du Christ*, le registre inférieur affecté, à l'exception de la Crucifixion, à la *Vie de saint Nicolas de Tolentino*. Au total, une vingtaine de scènes où s'épanouissent des figures au dessin ferme et ample, accompagnées de maints détails naturalistes, mais composées avec une grande liberté, sans aucun souci des proportions ni de l'espace, d'une manière joyeusement irrationnelle, pour tout dire. La fantaisie associée à la noblesse, le sens dramatique à l'élégance, ce n'est pas une recette

135



133. Pietro da Rimini, *Présentation au Temple* et *Mise au Tombeau*. Vers 1340.
Chaque panneau, 18,1 x 19,8 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

concoctée à partir d'emprunts divers, un ouvrage éclectique, mais une entreprise où l'autorité de l'exécution répond à la maturité de la conception. On la situe vers 1324-1328, sinon plus tôt. Il saute aux yeux que Pietro s'était rendu peu avant à Assise où il aurait regardé Lorenzetti.

On a supposé que Pietro fut moins le patron d'une importante *bottega* qu'un artiste dont le prestige et l'influence s'étendirent pendant une vingtaine d'années à tout ce que Rimini comptait de peintres. À des titres variés, plusieurs anonymes se seraient ainsi référés peu ou prou à lui, tels le Maître de Sainte Colombe (*Scènes de la vie de sainte Colombe*, Milan) et le Maître du Couronnement d'Urbino (*Couronnement de la Vierge* et *Crucifixion*).

D'autres peintres, en revanche, semblent avoir échappé à son attraction : équilibre et douceur caractérisent les quatre ou cinq petits tableaux du Maître de la Madone Cini (Venise, collection Cini ; Lausanne et Barcelone), proche peut-être de Giovanni da Rimini. Un expressionnisme virulent anime le Maître de Verucchio, en particulier dans la petite *Crucifixion* de Strasbourg où le Christ, comme suspendu par les bras, n'est plus qu'une loque tragique. Le Maître de la Vie de saint Jean Baptiste apparaît enclin aux attitudes et physionomies singulières dans quelques scènes (New York, Lehman Collection ; Seattle ; Vatican ; Washington) qui ont une saveur plus nordique (peut-être était-il bolonais) que giottesque. On mettra enfin à part deux petits tableaux à l'iconographie identique et unique à la fois, la *Vision de la bienheureuse Claire*, qu'entouraient l'*Adoration des Mages* et la *Crucifixion*. La première série, au musée Fesch d'Ajaccio, exécutée vers 1330, est d'un maître aussi imaginatif que délicat qui n'hésite pas à pratiquer l'asymétrie et la différence d'échelle, si original que l'on n'a pu à ce jour lui attribuer d'autres ouvrages ; la seconde série (*Vision* à Londres, *Adoration des Mages* à Miami ; la *Crucifixion* a disparu) est d'un suiveur aimable, vers 1340-1345. D'un peintre à l'autre on voit s'affadir l'école de Rimini.

Pleine de vitalité pendant une quarantaine d'années, la voici qui disparaît avec la seconde moitié du siècle. La peste de 1348 ? Peut-être tout simplement, après tant de stimulantes entreprises, une rapide chute de tension, comme en témoigne dès 1345 le polyptyque (Urbino) du célèbre Giovanni Baronzio. Longtemps, son nom servit d'alibi à l'ignorance : d'où sa célébrité. En 1932, Berenson lui attribuait, dans ses *Listes*, près d'une cinquantaine d'œuvres ! On trouve, en effet, chez lui – jusqu'en 1362 – une répétition quelque peu mécanique des formules élaborées par ses prédécesseurs. Sécheresse qui atteint la forme lorsque prend fin une grande séquence picturale, après l'épuisement de l'imagination.

134. Maître de la Bienheureuse Claire, *La Vision de la Bienheureuse Claire*. Vers 1330.
51 x 46,2 cm.
Ajaccio, musée Fesch.

135. Pietro da Rimini (?), *Les Noces de Cana*, détail. Vers 1324-1328.
Tolentino, chapelle San Nicola.

VI
Dans la plaine du Pô

LA VITALITÉ DE BOLOGNE

Si Bologne est à mi-chemin de Florence et de Padoue, ses peintres se gardèrent bien d'emprunter la route de Giotto. Non qu'ils l'aient ignorée, mais le fond naturaliste qui imprégnait la sculpture romane dans la vallée du Pô les immunisa contre ce rationalisme idéalisant. La postérité, prosternée devant Giotto, le leur fit payer. Depuis une cinquantaine d'années seulement, les regards se sont décillés grâce, notamment, à Roberto Longhi dont ce fut l'une des remises en valeur les plus fondamentales. La peinture bolonaise fut longtemps méprisée pour avoir préféré le gothique venu du Nord – comme Sienne, mais différemment, la distorsion ici l'emportant sur le raffinement. Elle n'émergea qu'assez tard, dans les années 1320 (notons que Pétrarque, qui pérégrinera dans toute l'Europe pendant un demi-siècle et ne dédaignera pas l'art siennois, fut étudiant à Bologne de 1320 à 1325), précédée, puis accompagnée par un développement exceptionnel de la miniature et influencée à ses débuts par les peintres de Rimini.

Dans *La Divine Comédie*, Dante n'évoque que deux faits relatifs à l'art pictural : l'avantage pris par Giotto sur Cimabue, et le style de Franco Bolognese confronté à celui d'Oderisi da Gubbio. Aucune œuvre de ces deux enlumineurs n'a pu être identifiée avec certitude. Actif dans les années où Cimabue envoya à Bologne sa *Madone trônant*, toujours à Santa Maria dei Servi, Franco Bolognese pourrait être le Maître de la Bible de Gérone. Mais la miniature bolonaise se caractérisa bientôt par beaucoup de fantaisie et d'agilité, voire de familiarité. La décoration d'ouvrages religieux, mais aussi juridiques, c'est-à-dire profanes – dans le cadre cosmopolite de la prestigieuse université de Bologne – favorisa de féconds échanges avec les miniaturistes parisiens, spécialistes en « drôleries ». L'art synthétique de Giotto, son contenu humain plein de dignité exercèrent quelque temps une certaine influence, mais le mouvement et l'expression ne tardèrent pas à reprendre le dessus sur l'harmonie et la monumentalité. Un bouillonnement de vie envahit les manuscrits enluminés par deux artistes contemporains des premiers grands peintres bolonais : le Maître de 1328 et l'Illustratore (voir par exemple, de celui-ci, ses *Quatre Histoires de sainte Catherine*, – Padoue, Bibliothèque capitulaire –, récit d'une spectaculaire fantaisie). Rejetant les normes florentines, Bologne devint le centre d'un style anticlassique, quoique attentif à l'exactitude, à la solidité anatomiques et à l'individualisation des personnages. L'observation parfois teintée d'ironie des scènes quotidiennes, le goût des notations anecdotiques aboutirent à une illustration narrative, parfois agitée, qui devait divertir les commanditaires comme les artistes.

Parler d'un « réalisme descriptif » comme on le fait, c'est beaucoup dire. Ne devient pas réaliste qui se refuse à idéaliser, ni qui se tourne vers la nature. Réalisme : volonté d'imiter fidèlement le réel, jusque dans ses aspects les plus triviaux. Naturalisme : désir d'emprunter à la nature sans se soucier de lui être conforme, et parfois non sans fantaisie. Abusivement généralisatrice, l'historiographie artistique demeure souvent vague dans ses concepts – c'est là son moindre défaut. Or à Bologne, puis dans ce qu'il est convenu d'appeler le « gothique international », nous observerons la fréquente coexistence de déformations expressives ou maniéristes et de détails observés avec précision. Aussi longtemps que le progrès dans l'imitation de la nature était considéré comme un critère artistique, cette manière de faire ne pouvait qu'être condamnée par les « idéalistes » comme par les « réalistes ». D'où le dédain dont souffrit si longtemps la peinture bolonaise : lorsqu'elle prend corps, entre 1320 et 1330, la réalité qu'elle saisit ne vaut que par l'interprétation qu'elle en donne, non par l'exactitude de la représentation.

Les premières productions de la peinture bolonaise dans les années 1320-1330 s'inspirent des

136. Pseudo-Jacopino di Francesco, *La Libération de sainte Catherine*, détail. Vers 1340. 62 x 80 cm. Raleigh, North Carolina Museum of Art, donation Samuel H. Kress Foundation.

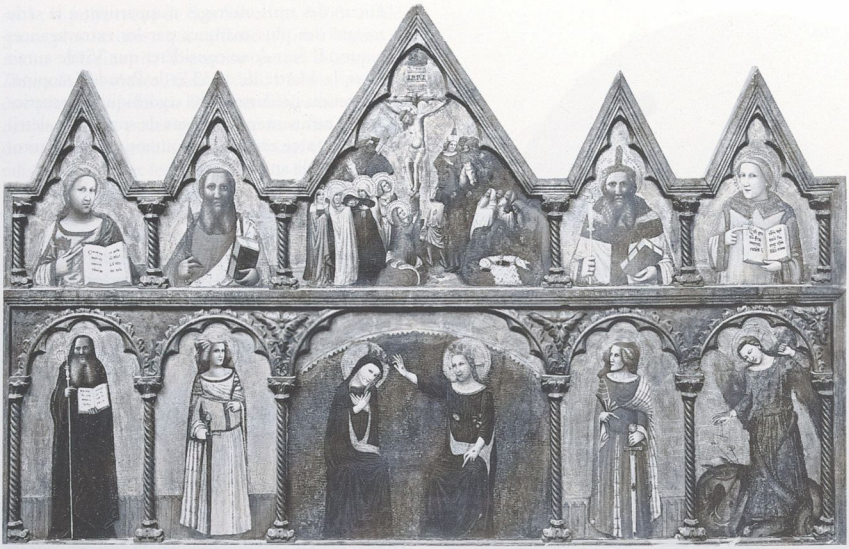
137. Maître de 1333, *Triptyque de la Crucifixion*. 1333. 135 x 146 cm. Paris, musée du Louvre.

maîtres de Rimini. Non seulement la présence à Bologne des fresques de la *Vie du Christ et de saint François* exécutées par Francesco da Rimini vers 1320 sur les murs du réfectoire de San Francesco offrait une interprétation monumentale et expressive du giottisme d'Assise, mais les œuvres de Giovanni et de Pietro da Rimini, ainsi que l'irréalisme narratif des fresques du chœur de Sant' Agostino, jouèrent un rôle sans doute déterminant dans les débuts des peintres bolonais. Le triptyque daté de 1333,
137 aujourd'hui au Louvre, comportant la *Crucifixion* et le *Couronnement de la Vierge*, en constitue la pierre angulaire. La liberté expressive de cet ouvrage, avec son mélange de férocité et de placidité, de douleur et de malice, n'a guère d'équivalent à cette date. On va du Christ qui n'est qu'un cadavre décharné et livide à la Madone de la Miséricorde pleine de gravité, en passant par la Vierge du Couronnement et son regard provocateur. Cela se passe à la veille de l'arrivée à Bologne du polyptyque de Giotto, sinon de Giotto soi-même. Qui était le Maître de 1333 ? On a renoncé à l'identifier au Pseudo-Jacopino, dont a survécu une douzaine de tableaux, naguère attribués à un peintre de la seconde moitié du Trecento, Jacopino di Francesco, et en fait exécutés entre 1320 et 1349.

Ce Pseudo-Jacopino n'ignorait rien de la production riminienne et plus particulièrement, semble-t-il, de Pietro da Rimini. Son œuvre la plus
138 ancienne est probablement la *Crucifixion* d'Avignon : l'héroïque sérénité des peintres de Rimini s'y métamorphose en un tragique ballet, aux formes et aux couleurs stridentes, où le sacré et le grotesque se mêlent en une vision pathétique. La fresque de la *Madone à l'Enfant avec sainte Catherine* (Bologne, Santa Maria dei Poveri) est peut-être même antérieure. Mais il faut voir avec quelle aisance le Pseudo-Jacopino trouve bientôt sa voie dans les cinq panneaux de prédelle (vers 1340 ?) conservés à Raleigh : trois scènes de la *Vie du Christ et de saint Jean Baptiste* et deux scènes de la *Vie de sainte Catherine* 136 aux couleurs vives, passionnées, plongées dans une atmosphère luxueuse et sensuelle qui révèle une imprégnation gothique. Dans les deux panneaux de la *Vie du Christ* (Bologne) qui constituaient un diptyque, le peintre prend ses distances avec la veine aristocratique de Rimini et offre une séquence audacieusement expressionniste et populaire des événements sacrés. Ce dessin rude, ce coloris intense vont prendre une stupéfiante ampleur dans les trois polyptyques conservés à la pinacothèque de Bologne, ayant pour thème la *Présentation au Temple*, le *Couronnement de la Vierge* et la *Mort de la Vierge*. Point 139 d'élégance, une rusticité animée parfois d'une sombre violence mais surtout une ironie tantôt tendre, tantôt véhémente, voire agressive. Le polyptyque du *Couronnement de la Vierge*, en particulier, combine une frontalité hiératique avec des regards d'une vivacité qui semble se moquer du spectateur.

Le Maître de 1333 et le Pseudo-Jacopino ne sont pas des artistes inférieurs à Vitale da Bologna. Ont-ils souffert davantage du passage des siècles ? Au

138. Pseudo-Jacopino di Francesco, *La Crucifixion*. Vers 1330. 47 x 37 cm. Avignon, musée du Petit Palais.



139. Pseudo-Jacopino di Francesco, *Retable du Couronnement de la Vierge.* Vers 1340. 122 x 190 cm. Bologne, Pinacoteca.

nombre d'ouvrages qui ont survécu, Vitale apparaît comme le peintre le plus considérable et considéré de la région émilienne. Entre 1330 et 1340, il travaillait en l'église San Francesco où, rappelons-le, Francesco da Rimini l'avait précédé. À voir les fragments d'une *Dernière Cène*, il semble avoir d'abord été partagé entre les réminiscences giottesques et les tendances expressives du Pseudo-Jacopino. La petite *Crucifixion* de Philadelphie est proche de ce dernier. Mais ensuite ? La linéarité et le chromatisme siennois durent plus séduire Vitale que la plasticité florentine. Reste que son évolution stylistique donne lieu à d'incertains débats ; on y distingue une période disons agitée, irréaliste, et une période plus calme, plus équilibrée. Dans certaines œuvres s'ajoute un penchant à l'ornementation d'inspiration vénéto-byzantine. Faut-il situer sa manière mouvementée au commencement – avant 1340-1345 ? Il saute aux yeux qu'elle est l'un des fondements du « gothique international »... quarante ou cinquante ans plus tard.

Trois œuvres seulement sont datées : 1345, pour
141 la *Madonna dei Denti* (Bologne, Galleria Davia-Bargellini), tableau d'une lumineuse pureté, alliant transparence chromatique et force du rythme, qui baigne dans l'irréalité, et que l'on qualifierait d'aristocratique sans l'archaïsme des panneaux latéraux ; 1349, pour les fresques d'Udine dont l'alacrité narrative intègre un sens giottesque de la composition, surtout dans la scène des *Obsèques de saint Nicolas*, sans pour autant reprendre sa monumentalité : c'est une interprétation naturaliste de Giotto où Vitale ne renonce pas à sa vivacité ; 1353, pour le polyptyque de San Salvatore, à Bologne, dont la grâce et la préciosité supplantent l'ardeur d'antan – voir la scène du *Martyre de sainte Catherine.*

140. Vitale da Bologna, *Nativité de Mezzaratta*, détail. Vers 1335-1340. Bologne, Pinacoteca.

Aucun des trois ouvrages n'appartient à la série de travaux les plus marqués par les extravagances gothiques. Il faut donc considérer que Vitale aurait été, avec le Maître de 1333 et le Pseudo-Jacopino, un inattendu précurseur du « gothique international » – le raffinement croissant de son art au détriment de sa force expressive ajoutant même à l'autorité de son rôle anticipateur.

Pour les fresques, leur succession peut être établie avec, semble-t-il, davantage de précision. Les plus importantes sont les fresques de Mezzaratta dont les restes sont aujourd'hui à la pinacothèque de 140
Bologne. L'originalité de Vitale s'y manifeste puissamment. On n'avait encore jamais peint scènes aussi animées, sinon frénétiques, avec des attitudes et des gestes aussi peu convenus, ni autant de détails naturalistes dans un espace irréaliste. Comme un jardin retourné à l'état sauvage ! Qu'aurait dit Giotto ? On n'en revient pas de cette fougue populaire qui fait danser les anges entourant la Nativité, saisit en pleine action Joseph versant l'eau du bain et la Vierge, tâtant sa température, les yeux ailleurs ! Vitale peint comme on prend un instantané : à la volée. On est tenté de croire qu'une œuvre d'une si grande fantaisie créative fut réalisée dans les années 1330 – approximativement contemporaine du *Triomphe de la mort* et de la *Thébaïde* de Pise –, en tout cas bien avant la *Madonna dei Denti* de 1345. Par comparaison, les fresques d'Udine exécutées en 1348-1349 semblent bien sages : c'est toujours la même vision naturaliste nimbée de blond et de rose, mais moins mouvementée, plus plastique, sans pour autant tomber dans une contemplation idéalisante. Il en subsiste d'une part des scènes de la *Vie du Christ* dans la chapelle majeure du Duomo, d'autre part des scènes de la *Vie de saint Nicolas* dans la chapelle correspondante ; signalons un morceau étonnant de naïveté et de lubricité à la fois avec *Suzanne et les vieillards*, l'une des premières représentations de ce thème destiné à connaître un grand succès au... XVIIe siècle. Peu après (avant 1351, date probable de l'achèvement de la décoration de l'église), les fresques de Pomposa, sur le thème de la *Vie de saint Eustache*, exhibent une certaine rusticité, dans un ton brun doré s'atténuant en une fraîche blondeur pour les jeunes saintes amalgamées autour du *Rédempteur en gloire*. À son retour à Bologne, 143
Vitale aurait enfin peint la *Vie de la Madeleine*, aux murs de Santa Maria dei Servi.

De Mezzaratta à Udine et Pomposa, c'est une brusque décélération. Mais Vitale garda jusqu'à la fin, semble-t-il, compte tenu de l'état des fresques, un esprit prononcé pour le mouvement et pour l'insolite, voire l'incongruité des attitudes.

En revanche, on ne saurait sans présomption dépasser le stade des hypothèses pour les tableaux. Deux références, avons-nous vu : la *Madonna dei Denti*, 1345, où les formes s'humanisent, s'adoucis-

sent ; le polyptyque de San Salvatore, 1353, à l'élégance plus luxueuse que raffinée (visite à Venise au retour d'Udine ?). L'exquise petite *Madone de l'Humilité* du musée Poldi-Pezzoli, à Milan, pourrait être proche de celui-ci. Dans ces différents ouvrages demeurent des traces ou apparaissent des prémices du naturalisme gothique cher à Vitale. Car ce naturalisme qui plonge les figures les plus familières dans un espace désarticulé, les détails les plus concrets dans une atmosphère irréelle, Vitale s'y est livré sans retenue avec parfois un penchant certain pour la déformation. Ainsi le déchaînement calligraphique du *Saint Georges et le dragon* (Bologne) serait contemporain des fresques de Mezzaratta, de même que les curieux petits panneaux de la *Vie de saint Antoine abbé* (Bologne). L'iconographie des quatre épisodes représentés est, à première vue, obscure et n'a été élucidée que récemment. Leur liberté narrative frisant l'incohérence, la disproportion des personnages suscitent le sentiment d'incertitude que l'on éprouve dans un rêve – ce rêve auquel se complaira la peinture de cour à la fin du siècle. Il en va de même du *Couronnement de la Vierge* (Bologne), joyau irréel au coloris intense. Avec la *Crucifixion* de Madrid, ses gestes mélodramatiques, la richesse de son chromatisme, on atteint un paroxysme de violence et de chagrin. Enfin, l'*Adoration des Mages* (Édimbourg) et la *Pietà* (Florence, fondation Longhi), panneaux aujourd'hui séparés d'un diptyque, paraissent marquer une pause, bien qu'on y trouve la même désinvolture à l'égard des proportions (la

142. Vitale da Bologna,
Madone de l'Humilité. Vers 1353.
41 x 24 cm. Milan, Museo Poldi-Pezzoli.

143. Vitale da Bologna,
Le Christ en gloire.
Vers 1351.
Pomposa, Abbaye.

page précédente :

141. Vitale da Bolona,
Madonna dei Denti.
1345.
Bologne,
Galleria Davia Bargellini.

144. Vitale da Bologna, *Saint Georges et le dragon.* Vers 1335-1340. 88 x 70 cm. Bologne, Pinacoteca.

taille respective des personnages est relative à leur importance, non à un espace inexistant) et bien que leurs couleurs ne soient pas moins chaleureuses. Cette chronologie approximative, caractérisée par un apaisement progressif, a récemment été confirmée par la découverte d'un petit panneau avec le *Christ mort entre saint Christophe et saint Antoine abbé* (collection privée), ouvrage où le pathétique et la douceur se mêlent. Mais si Vitale se calma avec l'âge, son penchant irrationnel subsista tout au long de sa carrière, faisant de ce peintre allègre, aux formes débridées, à la saveur unique, dont la verve s'exerça pendant une trentaine d'années, l'égal des grands Toscans. Et l'antithèse de Giotto. Si Buffalmacco est le Maître du Triomphe de la Mort, ne fût-ce pas après avoir vu Vitale à l'ouvrage ?

Tandis que Vitale et le Pseudo-Jacopino dominaient les années 1330-1340 à Bologne, un peintre désigné successivement sous le nom de Dalmasio puis de Pseudo-Dalmasio partit pour Florence et Pistoia vers 1342 (pour échapper à leur emprise ou faute de pouvoir rivaliser avec eux ?), où il adhéra au giottisme en l'assortissant de quelques caprices et fantaisies bolonaises. Cela lui valut de décorer la chapelle Bardi, à Santa Maria Novella, d'épisodes de la *Vie de saint Grégoire* et l'église San Francesco, à Pistoia, de scènes de la *Vie de saint François.* Ses tableaux sont un peu plus vigoureux, souvent d'un pathétisme élégant, tels la *Flagellation* (Seattle), la *Madone à l'Enfant avec des anges* (Yale) ou la grande *Crucifixion* conservée à Bologne. De même, Barnaba da Modena, formé auprès de Vitale au milieu du siècle, se rendit peu après à Gênes où régnait encore une forte tradition byzantine à laquelle le peintre s'adapta d'une manière singulièrement anachronique. Non seulement sa réussite fut telle qu'il monopolisa le marché, mais il mit au point une formule de Madone à l'Enfant qu'il exploita pendant plus de vingt ans, où quelques éléments émiliens mettent une très légère note de fantaisie formelle dans ses icônes. Une certaine monumentalité caractérisa aussi la *Madone à l'Enfant* de Francfort où, si l'on y prête attention, on observe le regard perçant de la Vierge et l'air boudeur de l'Enfant qui joue avec son pied. D'autres exemplaires remarquables de cet art insolite se trouvent à Pise, au Duomo de Vintimille, à Turin, voire en Espagne (Murcie) où sa manière s'exporta avec succès. Mais tous les artistes bolonais ne s'expatrièrent pas. Parmi les épigones de Vitale, un Simone dei Crocifissi connut un triomphe entre 1355 et 1399 en transformant les extravagances de Vitale en une luxueuse industrie. Après des débuts brillants, (voir le *Songe de la Vierge* à Ferrare, le polyptyque du *Couronnement de la*

145. Vitale da Bologna, *Deux histoires de la vie de saint Antoine abbé.* Vers 1335-1340. 78,5 x 38,5 cm. Bologne, Pinacoteca.

Vierge et la petite *Crucifixion* de Bologne, ou encore la *Pietà* du musée Bargellini à Bologne), l'abondante production de sa *bottega* trouva sans peine de nombreux débouchés pour des ouvrages fort inégaux. Ce que Crocifissi réussit dans la peinture sur panneaux, son contemporain Cristoforo l'accomplit dans la fresque, exploitant à satiété la veine narrative de Vitale : *Histoires de sainte Marie l'Égyptienne* à San Giacomo, par exemple. Par ailleurs, deux Andrea que l'on a longtemps confondus, Andrea de' Bartoli et Andrea de' Bruni, manifestèrent durant la seconde moitié du siècle plus d'originalité. Le premier paraît être parti des fameux polyptyques du Pseudo-Jacopino pour promouvoir une narration savoureuse et parfois violente, comme on peut le voir dans la grande fresque de la *Crucifixion* à Mantoue (Palazzo Ducale) ou dans son *Bûcher des philosophes convertis par sainte Catherine* peint à Assise en 1368. Andrea de' Bartoli semble ensuite avoir adopté un ton plus pondéré, s'opposant à la poussée gothique qui commençait à pénétrer en Italie du Nord. Quant au second, il aurait fait ses débuts auprès de Vitale, au début des années 1350, sur le chantier de Pomposa. À cette phase, on peut lui attribuer la fresque détachée de la *Madone à l'Enfant et saint Jean l'Évangéliste* (Bologne). Mais c'est à Fermo que l'on peut voir son ouvrage le plus remarquable, le polyptyque signé et daté 1369, où se succèdent autour du panneau central, avec la *Vierge à l'Enfant* et la *Crucifixion*, une douzaine de scènes au style souvent âpre et à l'iconographie fort variée. Andrea de' Bruni poursuivit sa carrière dans les Marches (fresques à San Niccolo di Osimo) où il introduisit les modes bolonais.

La Bologne des années 1330-1350 s'était précocement ouverte au naturalisme gothique qui, au même moment, commençait à se manifester en Avignon, avant de gagner ultérieurement Paris et Prague, pour revenir ensuite vers la Lombardie, et aboutir à la fin du Trecento à la floraison dans toute l'Europe du « gothique international ». À Bologne même, après l'éclatante saison de Vitale et du Pseudo-Jacopino, il faudra attendre le tournant du siècle pour qu'apparaisse un certain renouveau dans la voie du « gothique tardif ». Dans la considérable activité de Jacopo di Paolo, orientée d'abord vers une plasticité néo-giottesque, on note le retour à la vivacité vitalesque lorsque, sur le chantier de San Petronio, il se trouva peindre les petites scènes du *Voyage des Mages*. Fut-il alors stimulé par Giovanni da Modena ? Celui-ci qui, comme son nom l'indique, n'était point bolonais, vint à Bologne, au début du Quattrocento, rendre hommage à Vitale et au Pseudo-Jacopino avec des œuvres d'une forte imagination expressive. Inattendu retour à cet art impulsif, qui n'avait rien voulu savoir, ou si peu, de la gravité de Giotto, et auquel, nous verrons, Giovanni da Modena donnera un nouvel élan.

146. Vitale da Bologna, *Pietà*. Vers 1345-1350. 60,5 x 39 cm. Florence, fondation Longhi.

UN ACCÈS DE RÉALISME

Bien avant que Giovanni vienne inaugurer à Bologne la grande saison du « gothique international », un autre peintre originaire de Modène, Tomaso, s'y était rendu vers 1345 pour achever son apprentissage. Fut-il l'élève de Vitale ? C'est probable, à voir les deux ouvrages de dévotion privée qu'il exécuta sans doute avant 1348 : le triptyque de la *Descente aux limbes* (Modène) et celui de la *Dernière Cène* dont il ne subsiste que le panneau central. Vit-il des œuvres siennoises, peut-être de

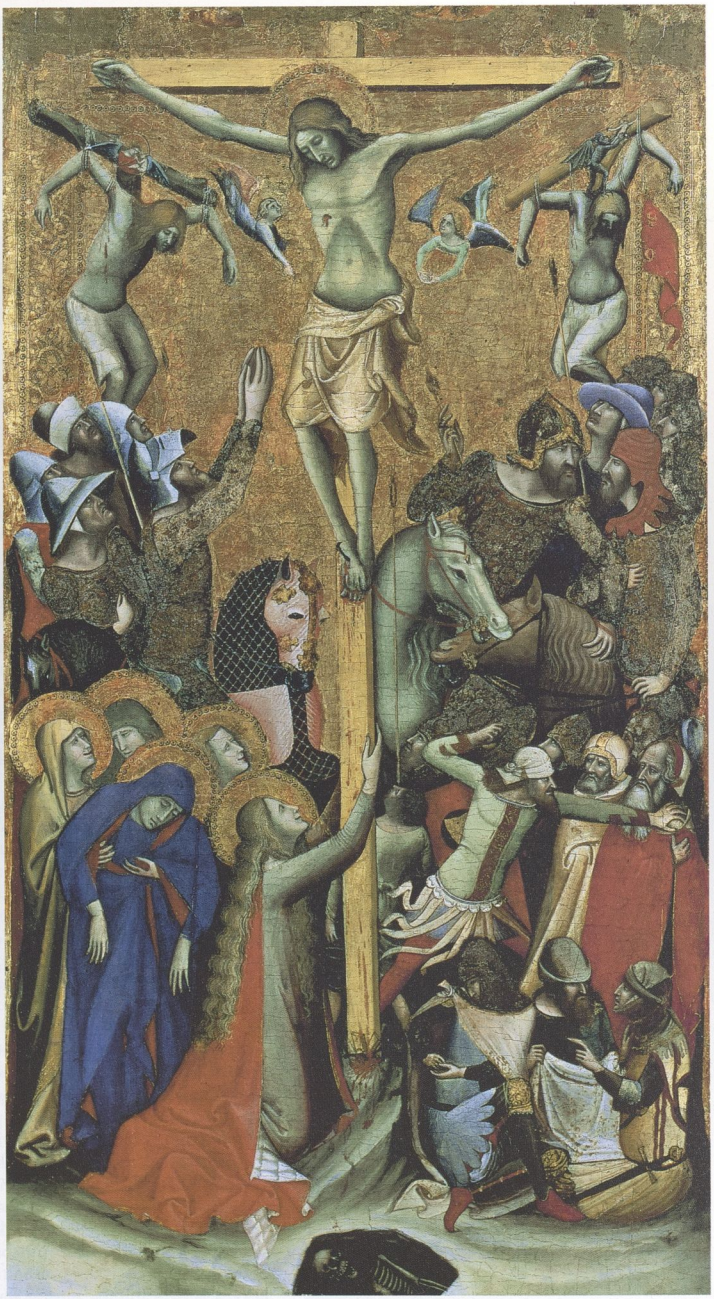
147. Tomaso da Modena, *Portrait du cardinal Ugo di Billon.* 1352. Trévise, Seminario Vescovile.

Simone Martini lui-même, on peut le penser devant la *Madone de l'Humilité* qu'il laissa sur les murs de Sant' Agostino, à Modène, vers 1350. Il partit ensuite chercher fortune en Vénétie et s'installa à Trévise – sur la route d'Udine où Vitale se rendit en 1349. Dans cette petite ville, dépourvue de tradition artistique, mais étape obligée sur la route de l'Europe centrale, fleurissaient depuis le siècle précédent le goût de la chevalerie (française) et l'activité bibliophile des ordres monastiques (augustiniens, bénédictins, dominicains, franciscains, etc.). Tomaso était une bonne recrue. Prenant vite le pas sur des concurrents médiocres, il fut bientôt invité à œuvrer dans une demi-douzaine d'églises et au palais épiscopal, et se montra fort actif. Dans une cité quelque peu écrasée par la proximité – une vingtaine de kilomètres – de Venise, cela ne resta pas inaperçu. D'autant qu'il y peignit, à côté d'ouvrages plus convenus, deux cycles de fresques dont le sentiment semble bien étranger aux tourments existentiels et au mysticisme religieux de l'époque.

Doit-on cette « laïcisation » à l'esprit populaire qui inspirait déjà en partie l'art de Vitale ou bien aux aspirations d'une ville de grand passage ? Quoi qu'il en soit, il est curieux de noter que Tomaso, comme Vitale, devait se révéler un précurseur du « gothique international » : chacun à sa manière. Le déluré Vitale par la force de son naturalisme, enrobé sur le tard de luxe ornemental, Tomaso par une approche d'abord « réaliste », ensuite « courtoise ».

Les quarante portraits (trois sont en piètre état) de dominicains peints en 1352 sur les murs de la salle capitulaire du couvent de San Niccolo constituent bien la première représentation proprement « réaliste ». Les dominicains n'étaient pas peu portés à célébrer la gloire de leur ordre et, en bons intellectuels de leur temps, ils se plaisaient à l'allégorie, aux significations plus ou moins symboliques, comme dans les multiples *Triomphe de saint Thomas* ou dans la décoration alambiquée d'Andrea Bonaiuti à la chapelle des Espagnols. Or, dans un décor plein de fraîcheur, sans prétention allégorique ou narrative, les voici affichant une étonnante présence physique et psychologique : saints, papes, cardinaux, évêques, voire simples frères, se succèdent comme autant de portraits à la fois imaginaires et vrais. Imaginaires, puisqu'ils sont morts depuis longtemps ; vrais, car saisis en pleine activité studieuse, entourés de leurs instruments de travail, livres, parchemins, plumes d'oie, encriers, et jusqu'aux lunettes. Ils lisent, copient, méditent les textes sacrés. Chacun distinct des autres, tous rendus avec la recherche d'une objectivité qui donne à penser que le peintre croqua ou fit poser les frères anonymes de San Niccolo. L'acuité des physionomies, l'instantanéité de ces portraits vivants (mais pas authentiques) sont sans précédent. Tout aussi originale, la pratique de l'observation directe, au lieu de l'élaboration traditionnelle de l'image à partir du *disegno*. L'intensité de cette perception que le spectateur ressent à son tour annonce d'une façon encore embryonnaire la peinture néerlandaise ! L'individualisation, dans un tel ouvrage répétitif, repose sur l'attitude de chaque personnage et sur le répertoire (inépuisable) des gestes et des objets.

On hésite toutefois à considérer comme du très grand art ces variations sur le thème de l'ecclésiastique érudit. C'est le risque de toute entreprise picturale qui privilégie l'imitation du modèle, la restitution du motif, bref la représentation fidèle de la nature. On a vanté la « nouvelle liberté expressive » inaugurée par Tomaso ; je dirais plutôt qu'on lui doit un remarquable progrès technique dans la fabrication de l'image. Il suffit de comparer ses dominicains aux Docteurs de l'Église peints par Pietro da Rimini à Santa Chiara, voire par ses disciples à San Nicola da Tolentino, pour en mesurer le plus et le moins. En poursuivant *il vero*, Tomaso da



148. Vitale da Bologna,
La Crucifixion.
Vers 1335-1340.
93 x 51 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

Modena obtient certes un effet de surprise ; il ne laisse guère de traces dans notre sensibilité. Cet art de la mémoire des hommes illustres, cet éloge du travail et de la réflexion intellectuels constituent cependant une entreprise exemplaire pour l'époque. Pétrarque ne venait-il pas de commencer en 1346 son traité *De vita solitaria* ?

Cet accès de réalisme perdit vite de son intensité, pour se muer en une séduisante ouverture au monde. Accès : phénomène aussi brusque que bref, qui réapparaît à intervalles plus ou moins réguliers. Accès de réalisme : l'histoire de l'art en est ponctuée de loin en loin, rejeté aussi vite qu'il est venu. Ainsi, dans l'église attenante du couvent de San Niccolo, Tomaso peignit-il peu après *Saint Jérôme, saint Romuald, sainte Agnès et saint Jean Baptiste* avec autrement de délicatesse, surtout dans le coloris. De même pour la fresque de la *Madone entourée de saints* à l'église San Francesco, et pour le *Christ au Tombeau* du palais épiscopal. Lorsqu'en 1358 – à moins que ce ne fût vers 1365, de retour à Trévise qu'il avait quittée en proie à la guerre l'an 1359 – il s'attaqua à son chef-d'œuvre, une série de fresques de la *Légende de sainte Ursule*, il s'abandonna au plaisir de la narration avec ce que cela peut comporter de « psychologie », mais non sans une recherche d'élégance particulièrement attentive à la féminité.

150. Tomaso da Modena, *Sainte Ursule prenant congé de sa famille.* Vers 1358. Trévise, Museo Civico.

149. Serafo Serafini, *Triptyque de la Passion du Christ,* détail. Vers 1380. Piacenza, Museo Civico.

C'est là un ouvrage qui, en dépit de son mauvais état, frappe à la fois par sa vivacité et son raffinement. On notera que Tomaso s'y montre peu intéressé par le problème spatial. Le chromatisme, en revanche, en est léger, voire précieux dans ses roses, ses verts et ses ocres. L'esprit en est, lui, aussi peu religieux que possible : les personnages, habillés à la dernière mode, évoluent dans un calme que trouble à peine la scène du martyre. On serait tenté d'y voir comme un reportage sur la vie contemporaine à Trévise, si le « réalisme » de Tomaso da Modena ne se diluait dans une grande subtilité qui ne restera pas sans écho. 150

Il existe au château de Karlstejn, près de Prague, deux ouvrages signés de Tomaso da Modena : un diptyque avec la *Madone à l'Enfant* d'une part, et le *Christ au Tombeau* d'autre part ; une *Madone à l'Enfant entre saint Wenceslas et saint Georges.* Le « réalisme » de Tomaso aurait stimulé les artistes de Bohême et, de là, connu de féconds développements jusqu'à Hambourg et Paris. La brillante cour de Charles IV, empereur germanique et roi de Bohême, élevé en France, grand voyageur, ami de Pétrarque, n'ignorait rien, nous le verrons, de ce qui se passait à Avignon et en Italie. Que le peintre de Trévise ait expédié au nord des Alpes, dans les années 1350, quelques exemples soignés de sa production n'a rien d'étonnant. Il est plus douteux qu'il se soit rendu à Prague ; une visite en Italie du peintre de Charles IV, Théodoric, serait plus vraisemblable. Quoi qu'il en soit, il semble qu'on ait exagéré l'importance des œuvres « bohémiennes » de Tomaso. Il faut une certaine dose d'autosuggestion pour découvrir dans l'aimable « réalisme » de Tomaso une source de la vision autrement rude, jusqu'à la caricature la plus violente, des pays ger-

maniques. Quant à ce que la peinture bohémienne aura, plus tard, de douceur et d'élégance, sinon de raffinement excentrique, elle le devra plutôt à la filière siennoise qui par Avignon et Paris gagna toute l'Europe, et que Tomaso n'ignora sans doute pas lui-même.

Laissons à Tomaso da Modena le mérite d'avoir imposé un style mi-populaire, mi-courtois – bourgeois pourrait-on dire – qui intéressera Altichiero, le grand Véronais des années 1370-1380. Quelle que soit la qualité des ouvrages peints par Tomaso dans la première partie de sa carrière (auxquels on ajoutera le reliquaire avec *Crucifixion et saints* de Baltimore), ce ne sont pas ses petits tableaux vifs et délicats, étroitement enchâssés dans des panneaux aux riches formes architecturales – à l'exemple du Vitale du polyptyque de San Salvatore, lui-même influencé peut-être par la somptuosité vénéto-byzantine –, qui firent sa réputation, mais son aptitude à peindre de larges surfaces avec clarté et simplicité. La peinture n'avait pas besoin d'un second Vitale, et Tomaso ne s'attarda pas à Bologne ; personne, en revanche, n'avait encore su comme lui associer la représentation religieuse à la vie contemporaine, individualiser les personnages même sacrés, privilégier l'action avant l'unité spatiale. On a voulu y voir l'amorce d'un « néo-giottisme » : voilà qui n'ajoute rien à la gloire de Giotto et eût étonné Tomaso, lequel semble, après son retour à Modène, s'être désintéressé de l'art de peindre. Il décora encore de fresques, aujourd'hui fort abîmées, la chapelle Gonzague en l'église San Francesco à Mantoue, avec le concours, semble-t-il, de son compatriote, Serafo Serafini, auteur par ailleurs
149 d'un remarquable petit triptyque de la *Passion du Christ*, à Plaisance, et d'un grand polyptyque avec le *Couronnement de la Vierge* daté de 1385, au Duomo de Modène. Puis, plus rien. De ses dix dernières années d'existence, peut-être plus – on ignore la date exacte de sa mort –, aucune trace.

LA SUPERBE DE VENISE

Une vingtaine de kilomètres séparent Venise de Trévise – et une quarantaine de Padoue. Infranchissables : la campagne d'Italie vient mourir sur la lagune. Giotto, la *renovatio*, le néo-giottisme y sont interdits de séjour. Venise est tournée vers l'Orient : le voyage de Marco Polo en Chine, vers la fin du XIIIe siècle, en constitue à la fois le symbole et l'apogée. Cependant, son histoire est mouvementée : puissance commerciale et financière, elle affronte une rivale, Gênes, pendant un siècle et demi. Elle finit par lui arracher en 1381 la suprématie navale. Elle édifie alors un glacis continental qui la conduira au

151. Paolo Veneziano (?), *Le Couronnement de la Vierge.* 1324. 99,1 x 77,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection..

152. Paolo Veneziano, *Saint Marc sauve le navire qui transporte son corps.* 1343. 59 x 45 cm. Venise, Museo di San Marco.

154. Paolo Veneziano,
La Crucifixion.
Vers 1350.
32 x 37 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

153. Paolo Veneziano,
Le Couronnement de la Vierge.
1358.
110 x 68,5 cm. New York, Frick Collection.

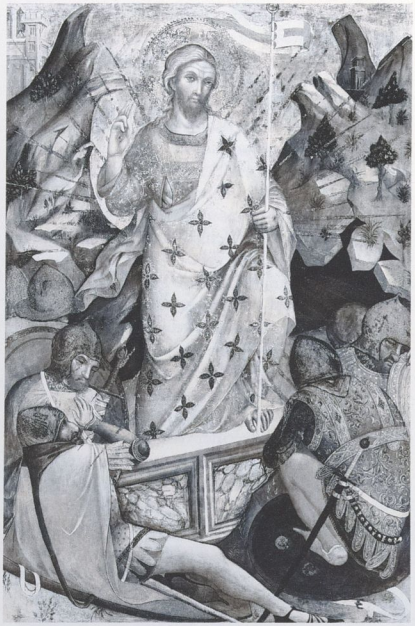
155. Lorenzo Veneziano, *Saint Pierre et saint Paul appelés par le Christ.* 1370. 23,7 x 32, 5 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

XVe siècle jusqu'à Bergame et Brescia –, face à la papauté et aux ducs de Milan. Dès le XIIe siècle, Venise voulut être un pont entre l'Orient et l'Occident : ainsi l'emporium se mua-t-il en base logistique lorsque la flotte vénitienne s'offrit à transporter la IVe croisade. Celle-ci, au passage, à la suggestion des Vénitiens, mit le cap sur Constantinople que les croisés pillèrent en 1204. Énorme affaire qui ébranla les prestiges de l'Empire byzantin dans les esprits vénitiens. Dès lors, ceux-ci regardèrent davantage vers l'Occident et accueillirent peu ou prou les modes gothiques, du moins pour la sculpture et l'architecture. Car pour la peinture, la tradition byzantine restera encore longtemps toute-puissante.

L'arrogante cité, devenue au XIVe siècle une véritable œuvre d'art close sur elle-même, avec ses églises, ses palais, ses canaux, ne concevait de faire appel, pour s'adresser à Dieu, qu'à un mode reconnu de longue date – impérial pour tout dire – : la mosaïque, dont les Byzantins, depuis toujours les maîtres, avaient su renouveler le style au XIe siècle. Au XIIe siècle, le Duomo de Torcello inaugura cette fascination pour une décoration toute de lumière et de couleur, manipulée cependant avec un début d'expressivité linéaire. Puis ce fut la basilique San Marco dont la décoration n'était pas encore achevée au milieu du Trecento. Après 1204 succédèrent aux Byzantins des artistes vénitiens formés à leur école, plus curieux des suggestions venues du continent : ils découvrirent que les fastes de la mosaïque n'interdisaient pas un brin de vivacité, une pointe de naturalisme, ni l'esquisse du mouvement. Sans plus : l'aura byzantine demeurait indiscutée, et ce ne sont pas les fresques de Giotto à Padoue qui pouvaient la mettre en question. À se demander si un seul artiste vénitien prit la peine de venir les regarder. Paolo Veneziano, qui signait « Paulus de Veniciis », sera le premier à tenter de rompre cet isolement splendide – et anonyme – en affirmant sa personnalité et en cherchant à entrouvrir à la vie un art toujours jaloux de sa superbe. Ceci ne pouvait aller sans contradictions.

Certains historiens tentent de ramener coûte que coûte Paolo Veneziano sur terre, je veux dire sur le

156. Lorenzo Veneziano, *Polyptyque de l'Annonciation.* 1371. 204 x 320 cm. Venise, Accademia.



157. Lorenzo Veneziano, *La Résurrection du Christ.* 1371. 119 x 74 cm. Milan, Castello Sforzesco.

Giovanni, on mesure à la fois l'ampleur et les limites de son émancipation. Certes la monumentale *Madone trônant avec deux donateurs* (Venise), vers 1330, s'accommoda du caractère « occidental » de ces derniers, minuscules figures finement observées. Mais dans la *Mort de la Vierge* de 1333 (Vicence), « sommet du byzantinisme de Paolo » écrivait Coletti, on cherche vainement à découvrir l'ombre de Giotto ou de Duccio, tandis qu'on spécule sur l'inutile hypothèse d'un voyage à Constantinople. Les échappées du jeune Paolo sur le monde succombent sous la richesse de l'ornementation. Son retour à la sacralisation (s'il s'en fut jamais éloigné) s'observe dans la *Madone à l'Enfant* de 1340 (Milan, collection Crespi) dont la souplesse « gothique » du dessin s'efface devant le luxe des couleurs aux tons chauds. Paolo est alors le peintre des doges, qui entendent bien lier leur prestige « républicain » à la gloire passée de Byzance. En 1343, il est invité à peindre les quatorze panneaux d'un tableau de trois mètres vingt-cinq destiné à masquer la *Pala d'Oro*, le retable d'or, de San Marco. Avec l'aide de ses deux fils, il y mit tout son sens du faste. Au registre inférieur, les scènes de la *Vie de saint Marc* ont certes un ton narratif qui évoque un contact avec Bologne, mais elles gardent un caractère archaïque. L'esprit oriental prévaut dans un ensemble dominé par sa richesse chromatique.

continent, et de le faire participer aux conquêtes aussi vastes que variées de la peinture du Trecento. Dans quelques ouvrages qu'ils attribuent à ses débuts entre 1310 et 1325, ils n'hésitent pas à déceler des traces de giottisme, un giottisme relevant moins de Padoue que de Rimini, précisent-ils. Mais à partir des années 1330 notre peintre se byzantinise de plus en plus, et l'on éprouve quelque embarras devant cette évolution « régressive ». Pour en sortir, on affirme y discerner certaines tendances gothiques. Dans ses dernières années, l'empreinte byzantine s'atténue : on parle alors de style « vénéto-gothique » et l'on proclame que Paolo est un Duccio vénitien ! À ce jeu d'étiquettes, on perd de vue que Paolo est tout simplement un peintre byzantin, le plus grand peut-être. Il pratique ici et là quelques emprunts, ne craint pas de produire des œuvres hybrides, tant leur magnificence décorative l'emporte sur de secondaires inconséquences.

Avec sa raideur presque agressive, le *Couronnement de la Vierge* de Washington, daté de 1324, 51 offre le meilleur exemple du climat artistique régnant à Venise à ses débuts. S'agit-il d'une œuvre de Paolo ou, plus vraisemblablement, du maître de l'atelier auquel il appartenait encore ? Peu importe ! Si on la compare au *Couronnement de la Vierge* de 53 1358, (New York, Frick Collection), dernier ouvrage peut-être de Paolo, exécuté avec l'aide de son fils

152

158. Antonio Veneziano, *La Crucifixion.* Vers 1385-1387. 68 x 62.cm. Pise, Museo di San Matteo.

159. Guariento, *Ange pesant les âmes.* Vers 1355. 80 x 57 cm. Padoue, Museo Civico.

Au début des années 1350, le néo-byzantinisme bat son plein, dans le panneau central avec le *Couronnement de la Vierge* du splendide polyptyque de Santa Chiara (Venise), les scènes adjacentes de la *Passion du Christ* se voulant plus vives. *Idem* pour la *Madone à l'Enfant* du Louvre, datée de 1353, flanquée de quatre saints gothicisants. Le luxe et la précision d'orfèvre, l'éclat des couleurs de l'ultime *Couronnement de la Vierge* de 1358 ne permettent aucun doute sur les prédilections des commanditaires de Paolo, sinon sur les siennes. S'il fut parfois tenté par certains aperçus naturalistes soigneusement enchâssés dans la rigueur ornementale, il ne chercha jamais à s'éloigner de l'éclatante autorité de la tradition orientale.

L'attrait qu'exercent les œuvres de Paolo Veneziano est quasi magnétique : il ne tient ni à l'expressivité ni à l'imagination, non plus qu'au souffle de la vie ou à la puissance de la forme. Il réside dans la sévérité d'un sentiment magnifié par la couleur utilisée avec une vigueur sans pareille. Par exemple, rien de plus raide, de plus conventionnel, que la petite *Crucifixion* de Washington, postérieure à 1350 : elle éblouit le regard. 154

Avec Lorenzo Veneziano, élève probable et successeur immédiat de Paolo, l'Orient s'éloigne : la « métaphysique » fait place à la vie. Cette évolution apparaît dès le *Polyptyque de l'Annonciation* (Venise), exécuté entre 1357 et 1359 : un coloris plus clair, plus varié, mais surtout un dessin nerveux, une recherche d'élégance. Peu après, le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Venise) révèle une douceur chromatique, une délicatesse des formes que souligne la vivacité inattendue de l'Enfant-Jésus. Cette humanisation des visages, ces draps qui ondulent viennent de la terre ferme. De Trévise ? De Bologne ? Lorenzo Veneziano avait séjourné vers 1355-1356 à Vérone. Pourtant, point de néo-giottisme. Le néo-byzantinisme de Paolo demeure chez Lorenzo plus gracieux, plus ouvert aux modes gothiques. On peut le vérifier dans le *Christ remettant les clefs à saint Pierre* (Venise, musée Correr), panneau daté de 1370, dont la prédelle comportait cinq scènes de la *Vie de saint Pierre et saint Paul*, 155 aujourd'hui à Berlin : leur liberté narrative montre bien le caractère de plus en plus composite de la peinture vénitienne. Ainsi, dans les panneaux d'un autre *Polyptyque de l'Annonciation* (Venise), daté de 156 1371, une certaine solennité orientale se trouve contredite par l'apparition, pour la première fois, d'un tapis de fleurs. Cette ouverture gothicisante se confirme, à la même date, dans la *Résurrection du Christ*, 157 (Milan, Castello Sforzesco), ouvrage d'un mouvement et d'une luminosité surprenants.

Lorenzo Veneziano est alors à la frontière du style gothique qui va gagner peu à peu toute

160. Guariento, *Adam et Ève.* Vers 1345-1350. Padoue, Sala dell' Accademia.

l'Europe ; il ne la franchira pas. La tentation de l'Occident devenait pourtant plus forte à Venise. En 1365, la cité des doges invita le Padouan Guariento à peindre la vaste fresque du *Paradis* dans la salle du Grand Conseil du Palazzo Ducale. Face au néo-giottisme, la tradition n'avait cependant pas dit son dernier mot : voir le néo-byzantinisme luxueux du *Couronnement de la Vierge* (Venise, fondation Querini Stampalia) signé en 1372 par l'atelier vénitien de Catarino et Donato. Est-ce pour fuir cette routine ou par simple désir de découvrir d'autres horizons qu'un Antonio Veneziano se rendit alors en Toscane ? À Sienne d'abord en 1369, puis à Florence en 1374, à Pise enfin en 1384. Les scènes de la *Vie de saint Rainier*, aujourd'hui fort abîmées, qu'il peignit au Campo Santo témoignent que, faute d'être prophète en son pays, Antonio avait assimilé les exemples de ses prédécesseurs. Mieux que quiconque à l'époque, il sut prêter naturel et variété aux attitudes et aux visages de ses personnages. Sa petite *Crucifixion* (Pise) réalise une synthèse, aussi raffinée que vivace, des modèles siennois et florentins, où la luminosité du coloris demeure le seul souvenir de Venise. 158

Antonio Veneziano ne retournera pas à Venise, perdue dans ses songes d'Orient. Il faudra attendre 1394 pour qu'elle s'éveille avec la *Madone trônant entourée d'anges musiciens* (Venise) de Nicolò di Pietro. Mais le néo-giottisme qu'elle avait refoulé est alors dépassé sur le continent par le « gothique international ». 283

Lentement la cité des doges se fera accueillante aux peintres itinérants et maîtres de l'art de cour – Michelino da Besozzo, Gentile da Fabriano, Pisanello. Jusqu'au milieu du Quattrocento, elle restera tournée vers le passé.

161. Guariento, *Polyptyque du Couronnement de la Vierge*. 1344. 215 x 260,9 cm. Pasadena, Norton Simon Foundation.

162. Guariento, *Madone à l'Enfant.* Vers 1360-1365. 72,4 x 43,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, donation Coudert Brothers.

RETOUR À PADOUE

Rejeté par Venise, Giotto demeurait à Padoue comme une statue du Commandeur. Seul un Pietro da Rimini, nous l'avons vu, avait osé s'en approcher au début des années 1320. Quelque temps passa encore avant qu'apparaisse, parmi les natifs de Padoue, un peintre d'envergure, Guariento di Arpo. Autour de 1370, il est rejoint par le Véronais Altichiero, le Bolonais Avanzi et le Toscan Giusto de' Menabuoi. Padoue devient alors, pendant plus de trente ans, le centre peut-être le plus éminent de la peinture italienne et européenne, avant la floraison du style gothique international.

La rencontre de ces peintres dans une cité dominée par l'écrasante présence de Giotto a été longtemps méconnue ou sous-estimée. Outre le paramètre giottesque, j'y vois trois mauvaises raisons : d'abord la focalisation sur la Toscane qui s'est vu conférer le monopole de la peinture « avancée ». Puis le refus inconscient d'admettre que la peste noire n'ait pas eu les mêmes conséquences en Italie du Nord qu'à Florence et Sienne, se figeant dans le ritualisme après 1348. Enfin, la difficulté d'analyser et d'apprécier les différentes composantes stylistiques de peintres d'origines diverses, à l'œuvre au même moment dans la même cité.

Peut-être faut-il ajouter une quatrième explication, qui relève elle aussi du prêt-à-penser de l'historiographie : Padoue vivait sous le joug des Carrara, tyrans assassins et humanistes, alors que Florence et Sienne se voulaient « libres ». Pouvait-on admettre que ces mécènes impitoyables aient eu les mêmes vertus artistiques que les oligarchies communales ?

Avec Vitale da Bologna et Tomaso da Modena, pour ne citer qu'eux, nous avions déjà observé que la créativité picturale n'avait pas été partout perturbée par la peste de 1348. En fait, si celle-ci provoqua la plus forte hécatombe que l'on eût jamais enregistrée, il y avait eu et il y aura encore d'autres « jugements de Dieu ». La vie est plus que jamais présente dans le naturalisme de l'image comme dans la vigueur (Vitale) ou la fraîcheur (Tomaso) de la forme. À Padoue, vers 1350, la situation paraît déjà plus complexe : l'originalité de Guariento repose sur la multiplicité, à première vue contradictoire, de ses sources, qui vont de l'héritage de Giotto à la flexibilité gothique en passant par l'attraction du byzantinisme vénitien. S'évader des classifications n'est jamais très bon pour la postérité d'un peintre. On le trouve vite éclectique. Ainsi, dans les années trente, Luigi Coletti, à qui l'on doit, entre autres, d'avoir donné à Tomaso da Modena la place qu'il mérite, rejetait-il Guariento parmi les *« spiriti ritardari e provinciali »*.

En 1968, à Paris, l'exposition de l'« Europe gothique XII-XIVe siècles » présentait un fragment de fresque avec *Adam et Ève devant Dieu le Père* : ce 160
sont les premiers nus soumis à un regard concret, voire sensuel. Cet *Adam et Ève* faisait partie de *Scènes de l'Ancien Testament* dont Guariento avait décoré le palais des Carrara. Peu de choses dans ces fresques laissent deviner que Guariento ait pu être l'auteur de l'extraordinaire série de petits tableaux (vingt-sept sont au musée de Padoue) qui, outre une *Madone à l'Enfant* et un *Saint Mathieu,* ont des anges pour sujet. Et quels anges ! Certains sont armés de lances et de boucliers, d'autres tiennent le
démon en laisse, pèsent une âme, etc. Face à des 159
fresques caractérisées par la vivacité narrative et l'élégance du coloris, on s'étonne de l'impassibilité vénéto-byzantine des figures variant avec subtilité de tableau en tableau, de la grâce aristocratique de leurs déhanchements. Il faut imaginer ces tableaux surplombant les fresques, sur les murs de ce qui était alors la chapelle des Carrara. Guariento était-il un artiste versatile ? En tout cas, il ne se laissait pas enfermer dans ses modèles.

Il avait fait ses débuts dans une atmosphère saturée de giottisme, comme on peut le voir dans la *Crucifixion* aujourd'hui à Bassano. Dès le grand

161 polyptyque du *Couronnement de la Vierge* (Pasadena), daté de 1344, la plasticité de Giotto se fond dans la lumineuse délicatesse de couleurs claires et la flexibilité nerveuse du dessin. On peut y percevoir quelques traces de sensibilité riminienne. Dans les scènes de la *Vie de Jésus* qui flanquent le *Couronnement,* le mouvement l'emporte sur l'espace, la douceur du rythme sur la force dramatique. Rien de byzantin là-dedans. Vers le milieu du siècle, Guariento dut entrer en relation avec Venise – d'où cette incursion singulière vers la « métaphysique » byzantine révélée par la série des *Anges* –, et avec Bologne, où il découvrit certains aspects du naturalisme. Les œuvres postérieures à la décoration de la chapelle des Carrara révèlent sa constante aptitude à adapter son style au sujet : fresques (en partie détruites) à l'église des Eremitani à la spatialité giottesque, surtout dans les allégories des *Planètes* ; série de
162 *Madone à l'Enfant* (Berlin ; Londres, Courtauld Institute ; New York) d'une mélancolique distinction où le lyrisme de la ligne souligne la splendeur chromatique ; petite *Crucifixion* à Ferrare, dont l'expressionnisme confine au pathétisme.

La réputation de Guariento atteignit son sommet lorsqu'il fut invité, en 1365, à peindre le *Paradis* dans la salle du Grand Conseil au palais des Doges. Monumentale fresque gothique – il n'en subsiste qu'une ruine – où une foule d'anges et de saints entourait le couronnement de la Vierge et dont la composition orchestrale, la sensibilité linéaire dans une profusion d'ornements durent surprendre les Vénitiens. Nicoletto Semitecolo collabora avec Guariento dans cette entreprise. Il fut le seul peintre vénitien à se convertir, comme l'indique la série de petits tableaux ayant pour thème la *Trinité,* la *Madone de l'Humilité* et quatre scènes de la
163 *Vie de saint Sébastien* (Padoue). De retour à Padoue, Guariento ne vécut pas assez pour voir Altichiero et Giusto de' Menabuoi l'éclipser. Sa « facilité » lui avait permis les expériences les plus variées, de la volumétrie giottesque au hiératisme vénéto-byzantin, de la verve populaire aux rythmes gothiques. Elle lui valut sans doute d'être aussi apprécié en son temps que mésestimé par la postérité.

Il n'en fut pas de même d'Altichiero appelé, peu après la mort de Guariento, à la cour des Carrara. De tous les peintres d'Italie du Nord, il fut longtemps le seul à se voir accorder une place honorable: il avait retenu les leçons de Giotto ! On déplorait seulement son penchant pour la scène contemporaine et ses accents familiers : il n'idéalisait pas la réalité. En outre, d'où venait-il ? De Vérone où, si l'on en croit Vasari, un rapide séjour de Giotto n'avait guère eu de suite féconde : un Lombard, Turone, avec son brillant mais âpre *Polyptyque de la Trinité* (Vérone), en 1360, y faisait figure de génie. Où Altichiero avait-il commencé sa carrière ? Toutes les hypothèses, indémontrables, ont été envisagées : à Trévise, à Milan et même à Assise. Le voici arrivant à Vérone au début des années 1360, imprégné du « réalisme » de Tomaso da Modena et de la plasticité de Giotto. Il y aurait peint, d'abord, un cérémonieux et élégant diptyque de la *Vierge trônant entourée de saints* (Vérone), puis vers 1364, dans le palais des Scaliger – redoutable et fastueuse dynastie de tyrans, comme les Carrara de Padoue –, une fresque (détruite) des *Guerres de Jérusalem.* Il n'en subsiste que quelques têtes, en gri-

163. Nicoletto Semitecolo, *La Mise au tombeau de saint Sébastien.* 1367
Padoue, Museo Civico.

164. Altichiero, *Présentation à la Vierge de la Famille Cavalli.* 1369.
Vérone, église Sant' Anastasia.

saille, d'*Empereurs et impératrices romains*, sujet protohumaniste étonnant (à cette date), suggéré peut-être par Pétrarque dont, selon Vasari, le portrait figurait dans la fresque disparue. Il est vraisemblable que ces scènes de batailles et ces profils « antiques » inspirèrent au siècle suivant un autre grand Véronais, Pisanello. D'un esprit tout aussi « laïque », la fresque exécutée probablement en 1369 à Sant' Anastasia où l'on voit la *Présentation à la Vierge de la famille Cavalli*, est un ouvrage votif et actuel à la fois, avec ses chevaliers agenouillés en cotte de mailles. L'approche réaliste inaugurée par Tomaso da Modena s'y fait plus large et plus précise : rationalisation de la mise en scène et caractérisation des personnages comme saisis sur le vif. Vers 1370, Altichiero passa de Vérone à Padoue, des Scaliger aux Carrara. Il était préparé aux mœurs d'une cour; il y retrouva Pétrarque jouissant de la protection de Francesco Carrara dans sa retraite d'Arquà où le poète finit ses jours en 1374. S'inspirant sans doute du *De viris illustribus* de celui-ci, il peignit bientôt dans le palais seigneurial une série d'*Uomini famosi*; il n'en reste rien sinon un portrait (repeint au XVIe siècle) de Pétrarque.

164

Cet intérêt pour les physionomies, qu'Altichiero avait déjà manifesté dans la *Présentation à la Vierge de la famille Cavalli*, explique sans doute son succès à Padoue. On peut heureusement le constater dans les deux cycles de fresques qu'il exécuta pour les Lupi, famille de condottieres au service des Carrara : certaines scènes comptent des groupes de plusieurs dizaines d'individus dûment portraiturés. Le premier cycle de fresques dans la chapelle San Giacomo de la basilique de Sant' Antonio – « *Il Santo* » – fut exécuté de 1376 à 1379 pour Bonifacio dei Lupi, le second, en 1384, dans l'oratoire de San Giorgio, à proximité de la basilique, pour Raimondino dei Lupi, tous deux arborant le même signe héraldique, le loup.

L'ampleur narrative de ces entreprises, leur densité et leur cohérence dépassent tout ce qu'il avait été donné de voir jusqu'alors. Peut-être la profusion des scènes, la complexité de leur déroulement font-elles comprendre l'appréciation rapide, sinon mitigée, dont elles sont souvent l'objet. Et puis comment situer ce peintre à mi-chemin de Giotto et Masaccio qui n'est pas florentin, qui trouve le moyen d'être un familier des princes et qui mêle à la tradition sacrée le spectacle des cours ? Ce marginal est-il un épigone de Giotto qui versait dans le reportage ? Ou bien un précurseur du style international demeurant attaché à une vision rationnelle ? Un cas difficile à classer, comme Guariento, quoique d'une autre manière. Alliant la véracité des personnages à l'abondance du décor, la proportion des figures au sens de l'espace, Altichiero actualise la grandeur de

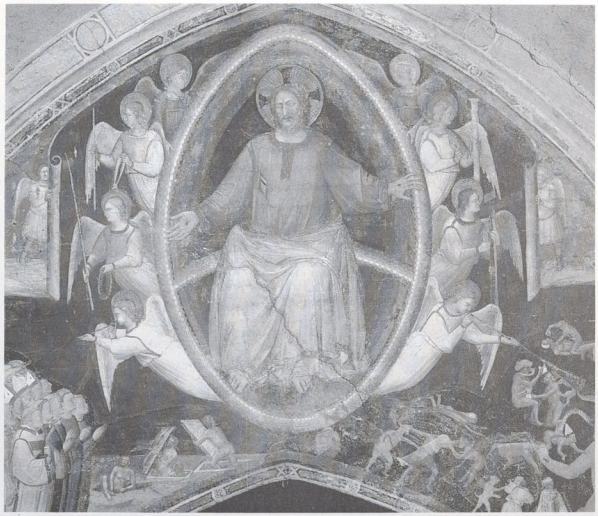
165. Altichiero, *Le Transport du corps de saint Jacques à Compostelle*. 1376-1379. Padoue, Basilica del Santo, chapelle San Giacomo.

Giotto en l'immergeant dans l'atmosphère naturaliste de la vallée du Pô.

Au fond de la chapelle San Giacomo nous attend, séparé par des arches, un large triptyque mural où une foule animée entoure le Christ crucifié. La vision de cette *Crucifixion* s'offre à hauteur d'homme, le spectateur se trouvant presque physiquement mêlé à la scène. La variété des figures, la diversité des réactions introduisent un élément de détente dans le climat dramatique. Devant ces formes quasi sculpturales dûment posées dans l'espace, devant ces couleurs claires ponctuées par les casques noirs de la soldatesque, on n'éprouve aucune impression de cruauté, aucun sentiment d'affliction : la tragédie est plongée dans la vie quo-
165 tidienne. Dans la *Vie de saint Jacques*, qui occupe huit lunettes, on retrouve les mêmes mouvements de foule avec la même attention portée aux visages. L'architecture occupe une place prédominante dans la plupart des scènes, avec la présence aux fenêtres et balcons de personnages témoins. Il existe un précédent chez Taddeo Gaddi, à Santa Croce, et chez Guariento dans ses fresques des Eremitani, qui n'étaient pas non plus avares de sites architecturaux. Altichiero lui-même avait déjà usé de ce déploiement d'architectures à Vérone, dans la fresque de la *Présentation des Cavalli* ; il en abusera à l'oratoire de San Giorgio, et pas seulement pour aligner les figures dans l'espace, organiser la mise en scène.

On a voulu attribuer cinq des lunettes – les quatre premières et la sixième – à un partenaire d'Altichiero, le Bolonais Jacopo Avanzi, sur la base de différences stylistiques : une certaine fluidité du dessin, des personnages plus petits, opposant celui-ci à l'aplomb et au sens des proportions de celui-là. Avanzi n'est pas moins prodigue d'architecture qu'Altichiero. Plusieurs scènes – par exemple, les enfants, dans la troisième lunette, et surtout les chevaux, dans la sixième – sont marquées par une vivacité, voire par une fantaisie qui dénotent une origine bolonaise, pour ne pas dire vitalesque. On sait qu'Avanzi peignit des fresques à Mezzaratta après Vitale : il en subsiste un morceau avec le *Massacre des Hébreux* à la pinacothèque de Bologne. Il a signé également une *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean et Madeleine* (Rome, Galerie Colonna) marquée aux armes des Malatesta de Rimini. Enfin on a proposé de lui attribuer les fresques en mauvais état récemment redécouvertes à Montefiore Conca, près de Forlì, représentant des *Scènes de batailles*.

Cela dit, toute la gravité requise caractérise bien l'*Annonciation*, la *Mise au Tombeau*, la *Résurrection*, et la série de saints qui surplombent la chapelle, tandis que les trois scènes couvrant un seul mur – *Songe de Ramiro*, *Conseil de la Couronne* et *Bataille de Clavigo* – nous restituent Altichiero peintre de portraits (Pétrarque en est, un livre sur les genoux) et d'histoire.



166. Giusto de' Menabuoi, *Le Jugement dernier*, détail. Vers 1350-1355. Viboldone, Abbaye.

Cette introduction à la réalité contemporaine qui distingue Altichiero de ses prédécesseurs – Tomaso da Modena n'ayant fait que l'esquisser – se poursuit dans l'oratoire de San Giorgio. Nous sommes là en présence d'une décoration architectonique qui semble avoir voulu rivaliser avec la chapelle Scrovegni. Altichiero s'y affirme fidèle à la tradition monumentale, avec ses formes calmes et solennelles inscrites dans un espace cubique, à la Giotto. Avec, en plus, une once d'épique, sinon d'héroïsme. Outre l'*Annonciation* et quatre scènes de l'*Enfance du Christ* sur le mur d'entrée, puis sur le mur d'autel, trois cycles s'offrent à notre vue : la *Vie de saint Georges*, la *Vie de sainte Catherine* et la *Vie de sainte Lucie*, articulés autour de trois étapes : 167
conversion, baptême et martyre. Altichiero y développe jusqu'à l'extravagance son goût de l'architecture : aucune scène, du trône de la Vierge au lupanar où sainte Lucie va être suppliciée, n'échappe à une débauche de clochetons, tours et voûtes, d'arceaux, créneaux et entrelacs, etc., permettant la multiplication des effets spatiaux. Le narrateur ne s'y perd pas, non plus que la crédibilité des personnages (Pétrarque, toujours là, assiste au baptême du roi par saint Georges). Les paysans ou les bourgeois qui se pressent autour du corps de saint Jacques, les magistrats devant lesquels comparaît sainte Lucie, les soldats tenant leurs lances dressées qui assistent à la décapitation de saint Georges sont présents, dans leurs attitudes comme dans leurs vêtements ou dans leurs coiffures. Dans cette foule, les regards sont attentifs, mais sans passion. Une large gamme de couleurs, parfois dissonantes, tonifie l'ensemble.

Diversité psychologique, sentiment naturaliste, sacré et profane mêlés : un peintre, pour la première fois peut-être, part de son expérience quotidienne pour la transmuer en univers imaginaire. Réaliste, Altichiero ? Légèrement fantasmagorique. Ou, si l'on préfère, mêlant le rêve à la réalité, interprétant les saintes légendes au travers des mœurs courtoises. Il sera sans successeur avant le Quattrocento, quand Pisanello choisira le rêve et Masaccio la réalité.

C'est une vision d'un tout autre genre que propose à Padoue, à la même époque, un peintre probablement d'origine florentine, Giusto de' Menabuoi. On a supposé qu'il avait travaillé auprès de Giovanni da Milano à la chapelle Rinuccini : les affinités ne sont pas des preuves. On lui attribue avec beaucoup plus de vraisemblance les fresques du *Jugement dernier* à l'abbaye de Viboldone, près de Milan, vers 1350-1355. Dans cet ouvrage où la clarté du coloris s'allie à un imaginaire sublimé, on admirera l'incroyable finesse – après six siècles d'abandon – d'un Christ plein de compassion. Giusto fut-il en relation, soit à Florence, soit en Lombardie, avec les disciples de Giotto ? C'est probable. Fit-il un premier séjour à Padoue avant de travailler à Milan ? Ce n'est pas impossible.

166

La douceur quasi atmosphérique de la couleur attribuée par Vasari à Stefano fit bien des adeptes : Giusto de' Menabuoi devait se révéler le plus étonnant. Deux œuvres subsistent qui confirment sa présence en Lombardie : le panneau central d'un polyptyque démembré, daté de 1363, où la *Madone sur un trône* (collection Schiff, Rome) demeure lointaine, comme absente, mais surtout un triptyque du *Couronnement de la Vierge* (Londres), daté de 1367 et signé « *Justus pinxit in mediolano* » aux couleurs pâles, presque liquides. C'est donc imprégné d'un giottisme renouvelé que Giusto serait arrivé à Padoue, vers 1370, où il allait succéder – lui, et non pas Altichiero – à Guariento dans les fonctions de peintre officiel des Carrara.

On comprend mal que l'art quelque peu archaïque de Giusto de' Menabuoi ait prévalu à la cour sur la narration moderne d'Altichiero. Celui-ci n'était-il pas plus valorisant au moment où la vie quotidienne et les célébrations chevaleresques commençaient à envahir la peinture ? Qu'offre donc Giusto à ses commanditaires ? Dès ses premiers travaux (en piètre état) en l'église des Eremitani, il manifeste sa prédilection pour une statique monumentale et un rythme lent qu'exalte un coloris luminescent aux tons rares : sobriété des gris, clarté des verts, tendresse des roses. Il unit le sens de l'espace et des volumes avec une tendance au hiératisme sans doute stimulée par la découverte de tableaux vénéto-byzantins. Est-ce le secret de son succès ? Au moment même où Altichiero tenait chantier au Santo, Fina, l'épouse de Francesco Carrara, confia à Giusto le soin de décorer le baptistère

167. Altichiero, *Trois Histoires de la vie de sainte Lucie.* 1384. Padoue, Oratorio di San Giorgio.

de la cathédrale qu'elle voulait transformer en mausolée familial. Giusto peignit jusqu'au moindre mètre carré de cet édifice roman, à plan carré, surmonté d'un dôme, et réussit à créer un véritable antre de mysticisme.

168 Dans la coupole, le *Christ Pantocrator* est entouré d'une myriade d'anges et de saints entassés, serrés en cercles concentriques et la Vierge, enchâssée dans une mandorle, jaillit comme une flamme dans son manteau bleu : image du paradis étrangement oppressante. Sur le tambour, l'*Histoire de la Genèse* et des *Scènes de l'Ancien Testament* ; sur les murs, la *Vie du Christ et de saint Jean Baptiste*, et, dans l'abside, l'*Apocalypse*. Les épisodes inédits de celle-ci, au nombre de vingt-quatre, sont l'occasion pour Giusto de faire preuve d'une vive fantaisie, mais c'est d'abord la densité formelle de cet amoncellement de figures inscrites dans une inépuisable variété de sites qui saisit. Quel peintre fut jamais habité par une telle *horror vacui* ? Plongé dans une fluorescence de couleurs transparentes d'une singulière délicatesse, on se sent glisser dans un climat hypnotique qui culmine dans la vision transcendante de l'*Annonciation*. Longhi se demandait quelle autre *Annonciation* pouvait au Trecento être confrontée à celle-là. Dans la soixantaine de scènes qui se bousculent alentour, on décèle la maîtrise giottesque de l'espace ; il y manque l'unité dramatique de la chapelle Scrovegni. Tel n'était pas le souci de Giusto, qui a tout de même un point commun avec Altichiero, s'il en donne un traitement bien différent : le jeu des architectures et le maniement des foules. Attentif à l'humanité de ses personnages, Giusto les immerge dans l'irréel d'un coloris évanescent, miroitant, où, à côté de bruns et de gris bien terrestres, les roses pâles et les verts

168. Giusto de' Menabuoi, *Le Paradis*. Vers 1376. Padoue, Baptistère.

169

mousseux, les lilas printaniers et les violets mélancoliques nous emportent hors du temps. Complétant cette œuvre complexe, un grand polyptyque avec la *Madone trônant entourée de scènes de la vie de saint Jean Baptiste* se distingue aussi par ses couleurs précieuses et rares, et par sa grave simplicité.

Vers 1382, Giusto vint à son tour au Santo : la restauration récente de la chapelle du Beato Luca permet désormais d'admirer un *Couronnement de la Vierge* et des scènes de la *Vie de saint Jacques et saint Philippe*. Ces œuvres, peut-être moins raffinées, mêlent plus nettement la veine descriptive à l'obsession architecturale, l'esprit nordique au souvenir de Giotto. Sans doute stimulé par Altichiero, Giusto dilate l'espace, fait vivre des foules, individualise les visages. À ce peintre unique, isolé pourrait-on dire, s'il n'avait été jusqu'à la fin du siècle le favori de la cour de Padoue, on attribuait naguère deux petits tableaux avec des *Histoires de l'Apocalypse* (Stuttgart) au graphisme minutieux et au chromatisme cristallin (aujourd'hui donnés à un miniaturiste napolitain [?] formé dans l'atelier de Giotto lors du séjour de celui-ci à la cour de Robert d'Anjou).

Giusto, comme Guariento, comme Altichiero, n'a pas toujours joui de la considération qu'il mérite. Les esprits systématiques n'entendaient goutte à cet « attardé » qui n'entrait pas dans leurs schémas et leur hiérarchie. Ils lui reprochaient ses contradictions : ne trouve-t-on pas dans son œuvre des éléments annonçant, les uns le gothique tardif, les autres la... Renaissance ? La grandeur abstraite des formes, le coloris translucide semblaient quelque peu en marge de l'évolution artistique. Mais l'appréciation d'une œuvre doit-elle être fonction de sa position historique ? De retour au baptistère, on se trouve cerné par l'une des plus fascinantes entreprises picturales de l'époque, associant une théomanie iconique et la diversité de la vie : Byzance revue et corrigée par Giotto.

LE CARREFOUR LOMBARD

Avant le séjour de Giusto de' Menabuoi en Lombardie, avant même celui de Giotto, quelques peintres y avaient expérimenté un style narratif, expressif, dont il subsiste des exemples significatifs : à Côme, avec le cycle des *Saintes Faustine et Liberata* où se mêlent des souvenirs d'Assise et le gothique d'outre-monts (entre 1305 et 1315) ; à Lodi, avec le Maître du Tombeau de Fissiraga et à Côme encore, avec les *Histoires évangéliques* de Sant' Abondio, entre 1320 et 1330. On notera l'absence de tableau d'autel ou de dévotion privée : la fresque (et la miniature) semblent avoir seules régné en Lombardie, l'apparition au début des années 1360 du « Florentin » Giusto n'ayant pas sur ce point modifié les habitudes. Giotto était déjà passé par là vingt-cinq ans plus tôt : doit-on à des peintres de sa *squadra* ou à des artistes lombards la *Crucifixion* ruinée de l'église San Gottardo, à Milan, et surtout les fresques pleines de hardiesse à la gloire de la Vierge à l'abbaye de Chiaravalle ? Par la suite, la Lombardie connut deux grands peintres, Giovanni da Milano et Giusto de' Menabuoi. Elle ne sut pas les garder puisque l'un gagna Florence et l'autre Padoue.

On a beaucoup disserté sur leurs rapports possibles. Ils ont la même sublime lenteur, la même subtilité chromatique surtout. Mais le coloris de Giovanni est dense, chaud, tandis que celui de Giusto est moelleux, léger. Est-ce grâce à une innovation technique ? Dans la lignée de « la manière très douce et si unie » de Stefano, l'abandon du traditionnel fond verdâtre, le *verdaccio*, aurait contribué à la limpidité du coloris caractérisant souvent les peintres d'Italie du Nord, de Tomaso da Modena à Altichiero, de Giovanni da Milano à Giusto de' Menabuoi. Quoi qu'il en soit, la Lombardie, dans les années 1360, se couvrit de fresques. À l'oratoire de Mochirolo (transportées à la galerie Brera à Milan), à l'abbaye de Viboldone (*Vie du Christ*), à l'oratoire de Solaro (*Scènes de l'Ancien Testament*) et ailleurs, la référence simultanée à Giovanni et à Giusto est visible (et, par-delà, à Giotto, à Stefano, etc.) même si leur rôle respectif demeure inconnu.

Les fresques de l'abbaye de Viboldone sont à bien des égards les plus importantes : par la qualité des peintres qui s'y sont succédé, le paradigme qu'elles ont constitué pour la décoration des autres sites lombards. Outre le *Jugement dernier* attribué à 166
Giusto de' Menabuoi vers 1350-1355, elles comportent une *Maestà*, datée de 1349, ouvrage qui pourrait être d'un peintre lombard formé par les giottesques, proche en tout cas de Maso di Banco. D'autres peintres lombards, influencés par les Florentins mais aussi par Giovanni da Milano, seraient les auteurs vers 1360 de la *Crucifixion*, des scènes de la *Vie du Christ*, des *Vierges sages et des vierges folles*. La série de *Docteurs de l'Église* semble d'un peintre qui aurait vu les dominicains de Tommaso da Modena. Enfin, surprise, on a découvert un fragment de *Madone entourée de saints* qui, vers 1395, pourrait être le premier ouvrage de Michelino da Besozzo. À cette exception près, le chantier de Viboldone paraît s'être arrêté vers 1365.

Une décennie plus tard, le décor change soudain. La miniature submerge la fresque. À l'oratoire de San Stefano, à Lentate, vers 1375, on découvre une attention aux physionomies et aux costumes analogue à celle qui apparaît au même moment dans l'illustration des manuscrits – et chez Altichiero. L'enluminure des livres de prière était alors particulièrement prisée à Milan : les Visconti, nou-

169. Giusto de' Menabuoi, *L'Annonciation.* 1376.
Padoue, Baptistère.

veaux venus, cherchaient la respectabilité auprès des grandes cours européennes – Paris, Dijon, Prague. Le goût de la miniature bientôt s'étendit aux récits de chevalerie, aux traités de botanique ; les œuvres se mirent à circuler à travers les Alpes. La Lombardie devint un carrefour d'échanges commerciaux et artistiques tel que, jusqu'aux confins de l'Europe, on baptisait « ouvrage de Lombardie » tout ce qui provenait d'Italie. Et ce qui venait du Nord séduisit à son tour. En quelques années le giottisme lombard s'effaça devant les modes courtois. « La peinture italienne céda à l'attrait d'un style que sa propre influence avait fait naître de l'autre côté des Alpes », écrit Panofsky.

Précisons : dans la vallée du Pô, qui s'y était préparée. Car la Toscane, rappelons-le, connaît la stagnation : la peinture s'y fige, privilégiant la ligne et le plan au service d'une idéalisation qui se veut mystique. Un Tomaso da Modena, un Altichiero, gardant le sens de l'espace, avaient choisi non pas le progrès, la modernité – concepts creux – mais le naturel, le particulier ; ils offraient ainsi un terrain propice au changement. De Milan à Vérone, de Padoue à Trévise, nous voyons ainsi poindre le désir-nostalgie chevaleresque qui bientôt dans toute l'Europe va tenir en lisière, plusieurs décennies durant, l'ambition-raison bourgeoise.

Nous sommes en 1380 : la conquête de l'Italie par la peinture est achevée ; les leçons de Florence et de Sienne se sont répandues depuis les années 1320-1340 en France, en Bohême et au-delà – *fuori d'Italia.* Elles reviennent, métamorphosées, dans la péninsule. Avant d'explorer le futur, retournons maintenant en arrière.

VII

« Fuori d'Italia »

Une tête de pont en Avignon

Depuis le début du siècle, l'Italie avait une tête de pont à Avignon. La papauté, chassée de Rome par les convulsions politiques, s'y était installée en 1309 et, après avoir reconstitué son patrimoine, n'avait pas tardé à y mener grand train. Pour assurer son prestige face à la « protection » du roi de France, bien entendu. La prédication de saint François semblait perdue dans la nuit des temps. On canonisait toujours, mais la sainteté avait changé de... critères : secourir les pauvres valait mieux qu'être pauvre soi-même, exercer un magistère intellectuel pesait plus qu'offrir un exemple spirituel. L'Église se découvrait un nouvel appétit de pouvoir et la cour papale devint peu à peu, sur les bords du Rhône, un centre administratif, financier et culturel de première grandeur où se croisaient prélats, seigneurs et lettrés venus de tous les horizons, de la Bohême à la Catalogne – et, en grand nombre, Français et Italiens. Vers le milieu du XIVe siècle, Avignon, jadis simple dépendance du roi de Naples, faisait figure de capitale de l'Europe. Une capitale fiscale avec un réseau de collecteurs jouant de l'excommunication, une capitale artistique avec le renouveau du mécénat ecclésiastique.

On a longtemps sous-estimé l'importance d'Avignon dans la diffusion de la *renovatio* picturale, limitant son rôle à celui d'une succursale siennoise. La mauvaise réputation de la cour papale, dénoncée comme la « nouvelle Babylone », y contribua. Mais la corruption n'est-elle pas souvent mère des arts ? En outre, Avignon était considérée comme une voie secondaire, sinon une impasse, dans la mesure où Sienne plutôt que Florence semblait avoir prévalu à la cour pontificale. Erreur d'optique : ce n'est pas par hasard que les artistes les plus « gothiques » vinrent d'Italie. Ils appartenaient, Simone Martini en tête, à une lignée qui entretenait de longue date des échanges féconds avec l'Ile-de-France. Le cardinal Stefaneschi, un des rares mécènes sur qui nous avons un minimum de renseignements, n'avait pas les préjugés de certains historiens : il fut successivement le commanditaire de Giotto, d'un dissident florentin, le Maître du Codex de saint Georges, et de Simone Martini. Et, s'il n'en demeure qu'assez peu de traces, la cité des Papes fut d'abord le point de rencontre entre deux civilisations, romano-toscane d'une part, gothico-française d'autre part.

Au début des années 1320, des peintres français, dont il ne reste rien, travaillaient en Avignon ; bientôt ils furent rejoints par des peintres italiens. Parmi ceux-ci, le Maître du Codex de saint Georges qui ne semble pas avoir fait office de décorateur mais excellait dans l'art de la miniature : son *Saint Georges délivrant la princesse* avait tout pour séduire les enlumineurs parisiens. Quand Simone Martini arriva à son tour en Provence, il n'avait plus à faire la preuve de son incomparable raffinement ; il se livra, nous l'avons vu, à différents exercices, de l'illustration de manuscrits à la décoration d'église en passant par les tableaux de dévotion privée. Tantôt il expérimentait une voie naturaliste, tantôt créait une tension dramatique par la nervosité du dessin. Ces exemples trouvèrent un écho à Avignon même chez les peintres appelés à décorer le nouveau palais du pape (curieusement, Simone n'en fut pas), puis, plus tard, chez les enlumineurs franco-flamands de la fin du siècle – Jacquemart de Hesdin, les frères de Limbourg entre autres –, via la Bourgogne peut-être. Mais avant de considérer les travaux ordonnés par les papes, arrêtons-nous un instant au Louvre où, il y a une vingtaine d'années, entra une œuvre unique : le panneau peint recto verso par le Maître de la Chute des anges rebelles.

39

63, 64

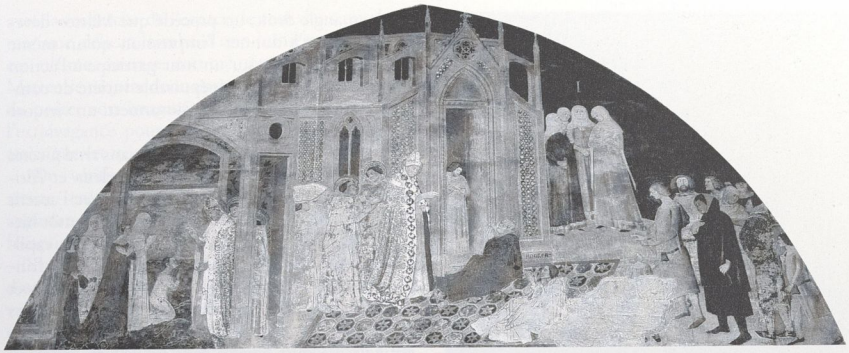
Œuvre unique à un double titre : par ses caractères iconographiques et stylistiques, et par l'absence d'autres ouvrages susceptibles d'être attribués au même auteur. Ce panneau, qui faisait partie d'un petit polyptyque portatif, comporte d'un côté la *Chute des anges rebelles* et, de l'autre côté, la *Charité de saint Martin*. Lorsqu'il le publia, Michel Laclotte proposa de le situer à Avignon (admettant toutefois qu'il ait pu être exécuté à Sienne), dans l'entourage

170, 171

170. Maître de la Chute des anges rebelles, *La Chute des anges rebelles*. Vers 1340-1345. 64,2 x 29 cm. Paris, musée du Louvre.

de Simone Martini, vers 1340-1345. Il souligna ses affinités avec « Barna », mais aussi sa connaissance des expériences spatiales d'Ambrogio Lorenzetti. Depuis on a proposé deux noms, Giovanni da Milano pour le *Saint Martin*, Naddo Ceccarelli pour les *Anges* ; on a suggéré Lippo Memmi, identifié ici avec « Barna » ; on a été jusqu'à suggérer Simone Martini lui-même. La diversité de ces hypothèses, l'incertitude qui les entoure soulignent la perplexité suscitée par le non-conformisme de ce double tableau. D'abord la mise en page de la *Charité de saint Martin*, avec ses deux personnages absorbés par l'action, intimement liés dans le même mouvement, le pauvre coupé par le cadre paraissant surgir sous le regard compatissant du saint : cette construction est d'une originalité soudaine, d'une subtile intensité dramatique. Ensuite la composition des *Anges rebelles* : elle témoigne d'une singulière imagination, avec le tourbillon fantastique des démons et surtout la tranquille assemblée des bons anges face aux stalles abandonnées par les esprits mauvais. L'agencement spatial est peut-être encore plus surprenant : il ordonne d'un seul élan toutes les recettes des grands peintres florentins et siennois pour esquisser la profondeur. Cette exceptionnelle capacité d'innovation, ajoutée à la qualité de l'exécution, eut quelque retentissement, si nous en croyons les emprunts iconographiques que les frères de Limbourg firent à la *Chute des anges rebelles* environ soixante ans plus tard. Où se trouvait alors cette œuvre dont nous ignorons tout ? En assignant celle-ci à Avignon, force est de constater sa solitude dans l'opulence artistique d'une cité qui, comme l'écrit Michel Laclotte, « regorgeait alors, dans ses églises, dans ses livrées, dans ses maisons bourgeoises, de tapisseries, de tableaux et de retables, de livres enluminés, de décorations profanes, de chapelles peintes ». Il en subsiste, hélas, si peu de choses.

Pour tenter de nous représenter la pompe où se plaisaient papes et cardinaux, il ne reste que les décors, plus ou moins bien restaurés, du *Palatium novum*, le nouveau palais que l'on entreprit de construire en 1335. On les doit à Benoît XII et surtout à Clément VI qui aimait paraît-il à déclarer : « Mes prédécesseurs n'ont pas su être papes ». Il inaugurait trois siècles de fastes ecclésiastiques dont nous serions mal venus de nous plaindre. Vers 1335-1337, sous Benoît XII (cistercien qui apparemment ne dédaignait pas les agréments visuels), la chambre même du pape avait reçu une décoration végétale, peinte comme une tapisserie, constituant un simulacre de tonnelle. L'auteur en serait un Français, Jean Dalbon, traité de « *magister* » dans les documents. Peut-il être aussi celui des *Cages à oiseaux* peintes, elles, en perspective, véritables trompe-l'œil à proximité des fenêtres, qui évoquent les lampes suspendues de Giotto à Padoue ? À moins qu'il ne s'agisse d'un Italien ? Quoi qu'il en



172. Matteo Giovannetti, *Les Miracles de saint Martial à Limoges.* 1344-1346. Avignon, Palais des papes.

Page précédente :

171. Maître de la Chute des anges rebelles, *La Charité de saint Martin.* Vers 1340-1345. 64,2 x 29 cm. Paris, musée du Louvre.

soit, ce goût de la verdure devait trouver vers 1343 un gracieux développement dans la chambre de la Garde-Robe, ou du Cerf, avec des *Scènes de pêche et*
73 *de chasse* d'un naturalisme analogue au frontispice du Virgile de Pétrarque illustré par Simone Martini. Ces peintures profanes à l'échelle de la fresque devaient offrir aux princes et dignitaires admis dans l'intimité du pape un spectacle autrement frappant que les miniatures (rappelons que cette irruption de l'« écologie » remontait, à ce que nous en savons aujourd'hui, au Codex de saint Georges, soit plus de vingt ans auparavant). Ce paysage mural, avec sa profondeur incertaine et ses figures alertes, n'est pas sans rappeler quelques exemples de peinture romaine à Pompéi et à Rome. On ne tarda pas à l'imiter un peu partout en France, en Bohême, jusqu'à ce que cette mode du décor courtois devienne à la fin du siècle une antienne du style international. Montrer et voir d'aimables seigneurs se livrant avec leurs gens aux plaisirs agrestes, était-ce là une manière d'échapper à l'obsession d'un art théocratique, aussi raffiné fût-il ? Que cette mode ait été créée dans les appartements d'un pape jette une lumière imprévue sur l'esprit du lieu, Avignon, et du temps ; quelle curiosité vraie pour la nature !

Une quantité de peintres français et italiens apparaît dans les documents afférents à la chambre du Cerf. Parmi eux, un certain Matteo Giovannetti qui allait être, de 1343 à 1357, le maître d'œuvre des entreprises papales tant à Avignon qu'à Villeneuve-lès-Avignon, de l'autre côté du Rhône. Ecclésiastique lui-même, né vers 1300 à Viterbe, la cité la plus précocement et pleinement gothique d'Italie, il connut sans doute Simone Martini à Orvieto au début des années 1320 et vit les fresques de Pietro Lorenzetti à Assise ; les recherches spatiales d'Ambrogio Lorenzetti lui servirent aussi de leçon, mais peut-être entrevit-il également du côté de Spolète le Maître du Diptyque Cini avant de développer ses tendances expressives. Ce qui lui valut d'être longtemps dédaigné, sinon ignoré : « Au point de vue de l'harmonie, du rythme et des convenances décoratives, il est impossible d'imaginer un ensemble plus heurté, plus disgracieux », écrivait en 1886 Eugène Müntz (à qui l'on doit la redécouverte de Matteo Giovannetti) à propos de la chapelle Saint-Martial. Certes le *pictor papalis*, le peintre du pape, n'obéit-il guère aux canons de Florence et de Sienne. Le regard aujourd'hui a changé et les griefs qu'on lui adressait jadis font maintenant son attrait. La liberté de ton de ses ouvrages, avec leurs personnages comme saisis sur le vif, l'acrobatie de leurs architectures, la variété de leurs coloris, tout cela est devenu non seulement visible mais admirable à nos yeux déconditionnés. Les singulières beautés de Matteo Giovannetti, cette sorte d'alacrité picturale qui semble l'animer (bien que différente de celle d'un Buffalmacco) nous séduisent d'autant plus qu'elles reposent sur une apparente contradiction : comment un peintre qui se livrait avec bonheur à des exercices illusionnistes dignes des Lorenzetti, la

173. Anonyme français, *Scènes de chasse et de pêche,* détail. 1343. Avignon, Palais des papes.

174. Matteo Giovannetti, *La Décollation de saint Jean Baptiste*. 1346-1348. Avignon, Palais des papes.

fantaisie en plus, peut-il annoncer si allègrement le « gothique international » ? Il ne suffisait pas au peintre de Viterbe d'avoir émigré – pendant vingt-cinq ans –, il lui fallait encore jouer sur les deux tableaux, si j'ose dire : celui de la rationalité toscane et celui de l'art courtois, autrement dit celui du « progrès » et celui de la « réaction ». Cette négligence vis-à-vis de ses devoirs envers l'historiographie allait lui valoir cinq siècles d'oubli.

Son œuvre, considérable, dut exercer une grande influence. L'incurie et le vandalisme en ont détruit les trois quarts et détérioré le reste qui s'échelonne entre 1344 et 1355, une dizaine d'années seulement. Au Palais des papes, la chapelle Saint-Martial, 172
peinte de 1344 à 1346, est un exemple particulièrement osé de falsification iconographique : saint Martial canonisé pour son apostolat en Aquitaine au IIIe siècle est promu au rang de disciple du Christ et de successeur de Pierre ! Une propagande destinée à légitimer Avignon comme seconde Rome ? En fait, Martial était tout simplement... limousin, comme Clément VI lui-même. Matteo Giovannetti remplit son contrat avec vingt et une scènes, huit à la voûte, treize au mur sur deux registres, marquées chacune d'une lettre pour faciliter la lecture que la multitude des personnages et la complexité des architectures rendent malaisée. La vie fantaisiste de ce saint Martial n'imposant guère le respect de la tradition, le peintre en profita pour déployer son imagination : la fable nourrit la verve, qui va du familier au grandiose sans solution de continuité. En outre, le récit se poursuit, ou plutôt s'échafaude dans un véritable jeu de construction (on peut voir pour la première fois une scène se dérouler sur deux murs en angle droit, un procédé que Matteo développera jusqu'à donner l'impression qu'un même personnage présent sur un mur participe à l'action sur le mur voisin). Une inépuisable variété de compositions spatiales y fait de Giovannetti un virtuose de la perspective alambiquée.

On en oublierait le portraitiste, sans rival à cette époque – bien avant Tomaso da Modena et Altichiero –, et l'humour en supplément avec l'accent mis sur cheveux et barbes, tantôt soignés, tantôt hirsutes, qui font de Matteo un maître de l'art capillaire. Voici mélangés sans souci hiérarchique fringants seigneurs et vulgaires marauds, dignitaires et soldatesque, lettrés et commerçants, bref tous les ambitieux et parasites qu'attirent la richesse et le pouvoir. Le tout baigne dans un coloris irréel où dominent le bleu et le brun.

La fraîcheur chromatique caractérise encore davantage la chapelle Saint-Jean où fut peinte de 1346 à 1348 la *Vie des deux saints Jean* d'une manière plus convenue ou, si l'on préfère, plus simple. L'iconographie obéissait ici à des normes et Matteo Giovannetti reporta son inspiration sur un choix stupéfiant de couleurs irisées, miroitantes. La plupart des scènes, comptant un nombre limité de personnages, s'ordonnent d'une manière mesurée dans de vastes paysages ponctués de lacs et de rivières qui se prêtent particulièrement à une « gamme paradisiaque », comme l'écrit Castelnuovo. Cette envolée agreste aura des suites dans le registre naturaliste du style international – un demi-siècle plus tard –, quand l'illustration du « calendrier » envahira l'enluminure aussi bien que la fresque. Pour l'heure, Giovannetti s'en tient aux thèmes sacrés et, tout en gardant le sens aigu du portrait, il manifeste aussi une aptitude dramatique qui culmine dans la *Vision de saint Jean à Patmos* où 176
le Christ, dans une longue robe blanche, surgit devant un saint Jean transi. Cette surprenante apparition nous prépare à celle des *Prophètes* de la salle de 175
la Grande Audience (vers 1353), en fait dix-neuf prophètes et une sibylle rescapés d'un vaste ensemble disparu, qui dialoguent entre eux dans des poses variées, unissant densité plastique et lyrisme linéaire. Ces figures aux visages puissamment individualisés constituent un sommet où fusionnent l'italianité originelle de Matteo et son adhésion au maniérisme gothique.

Lorsque, en 1354-1355, il franchit le Rhône pour peindre dans la chapelle de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon la *Vie de saint Jean Baptiste*, 174.1
Matteo Giovannetti trouva encore le moyen de déchaîner son penchant pour l'illusionnisme, jouant des enfilades, des arcades et des carrelages avec plus de rigueur que les Lorenzetti eux-mêmes. Cependant, l'allongement des formes s'accentue, l'expression se fait plus émotive, bref le goût « gothique » pour la ligne coexiste plus que jamais

avec la recherche de l'espace, le tout dans un chromatisme délicat, nimbé d'une lumière pâle. Dans cet ultime ouvrage comme dans les précédents, Matteo se montre donc comme un jongleur capable de porter son imagination visuelle à la limite de l'extravagance pour servir une vigoureuse passion artistique (et spirituelle ?).

On vérifie ainsi la présence chez un même artiste, en plein milieu du Trecento, d'éléments appartenant à deux civilisations, l'italienne et la française, les uns annonçant confusément l'avenir – la perspective renaissante –, les autres témoignant d'un attachement déjà nostalgique au passé – la verticalité gothique. Cela fait désordre pour la postérité ! De plus, le peintre du pape varia son approche, passant d'une certaine excentricité à un sentiment presque pathétique, et son œuvre ne paraît guère avoir été affecté par la « régression » toscane consécutive à la peste noire. Il n'entrait pas dans une catégorie dûment répertoriée : on conçoit sa relégation. C'était un marginal, géographiquement et stylistiquement. La chance lui fit défaut : outre ses travaux (détruits) à La Chaise-Dieu et à Montpellier, sa seule entreprise italienne, la décoration de deux chapelles au Vatican, à la fin de sa vie en 1368, disparut – comme celle de Giovanni da Milano et de Giottino qui lui succédèrent l'année suivante. Tout ceci explique-t-il que d'illustres historiens, tels Erwin Panofsky et Millard Meiss, aient considéré Matteo Giovannetti comme un peintre de second ordre, justifiant de la sorte leur refus de reconnaître à Avignon une place de premier plan dans la pénétration de la *renovatio* italienne vers le nord ? Son exil et la conversion partielle de Giovannetti aux modes français expliquent-ils que leurs collègues italiens l'aient abandonné à son sort ? Rien n'explique jamais l'« aveuglement devant la peinture ».

175. Matteo Giovannetti, *Les Prophètes*, détail. 1353. Avignon, Palais des papes.

Négligé parce qu'Avignon n'était pas l'Italie, Matteo Giovannetti exerça sans doute une influence beaucoup plus considérable qu'on n'imagine. On en a relevé des traces de Westminster à Prague, de Paris à Hambourg, de la Catalogne à la Hongrie – et jusqu'au milieu du XVe siècle chez un Lucas Moser ou un Enguerrand Quarton. Des traces seulement ? N'oublions pas l'ampleur des destructions. Peut-on croire en effet que princes et prélats en visite (Jean le Bon, roi de France, Charles IV, empereur germanique et roi de Bohême furent parmi les plus insignes) à Avignon n'aient pas d'abord envié la munificence artistique de la curie, admiré ensuite l'art de Giovannetti ? Au lendemain de la peste noire, celui-ci représentait ce que l'on pouvait découvrir de plus novateur, car il alliait virtuosité spatiale et naturalisme physionomique, linéarité expressive et raffinement chromatique. Un style si personnel, hors normes, n'était sans doute possible qu'à bonne distance de Florence et de Sienne – comme Vitale à Bologne et Tomaso à Trévise.

Avignon, carrefour de l'Europe : le Maître du Codex de saint Georges, Simone Martini et Matteo Giovannetti s'y étaient succédé, assimilant la civilisation gothique française et offrant à leur tour des modèles qui peu à peu gagnèrent le Nord – Paris, puis la Bohême, via la Bourgogne –, mais aussi le Sud – la Catalogne, directement ou via Naples. Lente pénétration, fécondant un art gothique déjà plus qu'accompli dans l'architecture et la sculpture, à qui il manquait le couronnement de la peinture. Certes l'infiltration italienne avait commencé dès le début du siècle : à partir de 1304, Filippo Rusuti et

176. Matteo Giovannetti, *La Vision de saint Jean à Patmos.* 1346-1348. Avignon, Palais des papes.

177. Ferrer Bassa, *La Passion du Christ.* 1346. Barcelone, monastère de Pedralbes.

ses fils sont au service de Philippe le Bel qui avait déjà envoyé à Rome, à la fin du XIIIe siècle, son peintre, maître Étienne d'Auxerre. Des suiveurs de Cavallini avaient aussi été très tôt à l'œuvre à Béziers. Vers 1311-1312, un juriste et surtout dessinateur amateur, Francesco da Barberino, qui avait peut-être rencontré Giotto à Padoue, faisait connaître à la cour de France la suggestion des volumes dans l'espace. Vers 1320-1323, Jean Pucelle était peut-être en Toscane. Ce sont là des pistes. On n'en découvre guère d'autres quand Avignon, qui n'est d'abord qu'une étape, devient un phare – vers le milieu des années 1330.

Il y a bien la Catalogne, mais c'est une impasse. En 1346, dans une chapelle du monastère de Pedralbes, Ferrer Bassa achevait de peindre les *Sept Joies de la Vierge* et la *Passion du Christ* en quinze grandes scènes. L'ensemble, qui a gardé un remarquable état de fraîcheur, révèle un séjour antérieur en Toscane et peut-être à Avignon. Outre l'influence diffuse de Giotto, de Simone Martini et de Matteo Giovannetti, on y découvre le souvenir direct de Pietro Lorenzetti à Assise, interprété d'une manière tendre, fondue, avec des accents presque caricaturaux chez certains personnages. Mais l'esquisse de mouvement et de profondeur, l'intensité du coloris soulignée par un fond sombre, le sentiment dramatique qu'on relève dans ces fresques seront sans lendemain. Ni son fils, Arnau, ni Ramón Destorrents ni les frères Serra qui succédèrent à Ferrer Bassa n'iront au-delà d'une pratique toute de charme et d'élégance. La *Sainte Anne et la Vierge* (Lisbonne) de Destorrents, vers 1350-1360, a une séduction déjà courtoise, les retables des Serra dans les années 1360-1370 ont la qualité mais aussi l'absence d'originalité d'un atelier trop achalandé. Bref, la Catalogne reçoit plus qu'elle ne donne.

Est-ce à dire qu'Avignon détenait au milieu du Trecento le monopole de la représentation italienne ? Non. Mais elle en constituait la plus spectaculaire vitrine.

AU ROYAUME DE FRANCE

Au nord des Alpes, la cathédrale, hymne élevé à la gloire de Dieu, se dresse sur l'horizon comme l'empreinte de l'invisible. Ce torrent de formes cascadant sur toits et tours, ces couleurs éclatantes jaillissant des vitraux semblent nés d'une ivresse visionnaire. Clarté des voûtes et foisonnement des façades. Quelle ardeur habitait donc les bâtisseurs ? Devant cette profusion de gargouilles et de pinacles, de flèches et de clochetons, cette prolifération de ciselures et de rinceaux, le regard s'engloutit.

Cependant, au fur et à mesure que le spectateur s'approche, les récits du drame sacré, enchâssés dans

178. Ramon Destorrents, *Sainte Anne et la Vierge.* Vers 1350-1360. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga.

79 cette orfèvrerie du mystère divin, surgissent autour des porches, la muraille s'anime. Cette tête qui se penche, ce corps qui se déhanche, cette jambe qui se soulève sont bien de pierre, mais une pierre qui respire. Qu'importe si ces anges et ces saints qui sortent des murs s'ignorent les uns les autres, leurs visages, leurs gestes sont la vie. Quel contraste entre cette vérité humaine, observée dans les rues qui entourent le chantier, et la magnificence qui s'élève vers le ciel ! La maison de Dieu appartiendrait-elle aussi aux hommes ?

À leur échelle, les objets du rituel religieux ou de l'étiquette courtoise sont livrés à la même débauche ornementale : des détails d'un naturalisme aigu commencent à y poindre. Châsses et reliquaires, calices et ciboires, colliers et ceintures incrustent des fragments de la réalité dans l'exubérance de la décoration, de même que la statuaire émergeait des entrelacs de la façade arborescente. Objet précieux entre tous, le livre de dévotion où le prince est censé puiser les sources de sa méditation s'ouvre au spectacle de la vie qui se glisse dans le jeu inépuisable de l'ornementation. L'enluminure devient la très riche monnaie du grand art gothique.

Depuis le XIe siècle, l'hégémonie artistique du royaume de France reposait sur la pierre. Elle atteignit son achèvement dans l'élan naturaliste de la sculpture gothique. C'est alors que les formes toscanes s'avancèrent par de multiples chemins au-devant des cathédrales. Forte de la démarche illusionniste de sa peinture, l'Italie entreprit la conquête de l'Europe ; elle fut retardée quelque temps par le goût raffiné des ateliers parisiens, puis par l'ambition proprement réaliste des Pays-Bas. Il lui fallut, en somme, s'y reprendre à deux fois pour assurer sa suprématie.

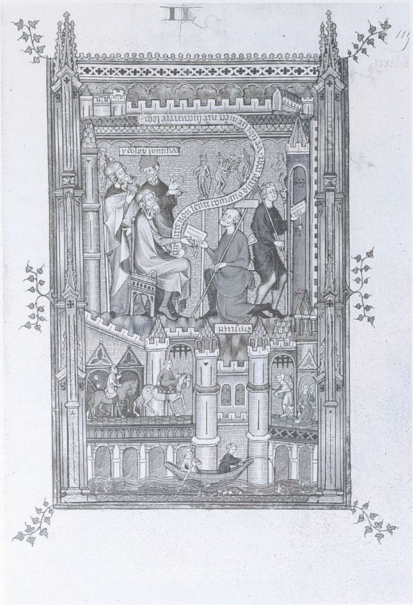
Dès le début du Trecento, la pénétration italienne vers le nord commença ; autour de 1350, les artistes flamands descendus vers Paris et Dijon étaient informés des modes toscans, avec peut-être une préférence siennoise. Ainsi assiste-t-on à la formation d'un amalgame entre l'Italie et les Pays-Bas sur les bords de la Seine. Au risque d'oublier l'existence d'une peinture française dont les racines plongeaient dans le XIIIe siècle – calligraphie gothique qui, à la même époque, assimila peu ou prou les innovations italiennes via Avignon et la Bourgogne mais aussi par des contacts directs avec l'Italie. Ce style linéaire ainsi vivifié, cette manière parisienne jouèrent un rôle d'intermédiaire entre les pôles italien et néerlandais, permettant aux peintres franco-flamands, habités par un goût populaire jusqu'à la laideur, de s'adapter à l'idéalisation toscane. Paris, après Avignon, devenait un carrefour européen, un creuset d'où jaillit le style gothique international.

De cette peinture française, nous n'avons hélas qu'une connaissance fragmentaire et biaisée. L'art mural, profane dans les châteaux et palais, religieux

179. Cathédrale de Reims, portail occidental : *l'Annonciation et la Visitation.* Avant 1260.

180. *La Vierge à l'Enfant,* dite *de Jeanne d'Évreux.* 1339.
Paris, musée du Louvre.

181. Maître du Psautier de Saint Louis, *Abraham et Melchisédech.* Vers 1260-1270. Paris, Bibliothèque nationale.



182. Maître de Saint Denis, *Rome païenne demande secours contre saint Denis.* 1317. Paris, Bibliothèque nationale.

dans les églises, dut être abondant (on a estimé à huit cents les « fresques » qui furent peintes du XIIIe au XVe siècle) ; il n'en subsiste que des débris recueillis par Yves Bonnefoy et Pierre Devinoy, dans *Peintures murales de la France gothique.* On peut y ajouter les *Scènes de chasse* de la livrée de la rue du Collège-de-la-Croix à Avignon, vers 1335-1340, qui laissent une large place à notre imagination. « Vandalisme méthodique et réfléchi », écrivait déjà Montalembert en 1833. La vogue de la tapisserie ne doit pas être sous-estimée : un chef-d'œuvre a survécu, la *Tenture de l'Apocalypse*, sur laquelle nous reviendrons. Mais les tableaux ? Il en reste une dizaine à peine, en majorité de la seconde moitié du siècle. Guerre de Cent Ans, guerres de religion, indifférence des XVIIe et XVIIIe siècles... Cela suffit-il à expliquer que, pour l'ensemble de la période XIVe-XVe siècles, on compte environ trois cent cinquante tableaux en France contre deux mille aux Pays-Bas (et ne parlons pas de l'Italie) ? Que les destructions aient davantage épargné la peinture de livre est probable ; on peut aussi penser que celle-ci l'emportait dans la faveur de la cour sur le tableau de chevalet, exception faite du portrait (la collection de portraits du duc de Berry disparut dans l'incendie de son château de Bicêtre en 1411). « L'enluminure est l'art aristocratique par excellence », écrit Charles Sterling.

Rien cependant n'illustre mieux l'esprit français du XIVe siècle, me semble-t-il, que les statues de ces 180
aimables Madones à l'Enfant qui peuplaient les chapelles – près d'un millier sont parvenues jusqu'à nous. Leur corps déhanché, ondoyant, leurs gestes maniérés les montrent prêtes à danser, dirait-on. L'autorité monumentale, la densité plastique du grand art gothique se sont muées en mode courtois ; le faste l'emporte sur la ferveur. La même démarche de séduction apparaît dans l'enluminure, avec, en plus, la boulimie visuelle qui caractérise souvent la sculpture d'un tympan. Le rythme de la calligraphie, l'ordonnance de la mise en page commandent une feuille de psautier ou de bréviaire avant même qu'on en pressente le contenu. Quand la peinture illumine le livre comme le vitrail la cathédrale, l'intensité des couleurs – même limitées à des grisailles – est aussi irréelle que la poudre de pierre précieuse qui scintille dans la nef. D'où l'étroite solidarité unissant la miniature à la sculpture et à l'architecture, mais aussi ce qui la distingue : l'individualisation de la piété, ouvrant la voie, à travers le goût du luxe, à la jouissance esthétique. Hauts princes, nobles seigneurs et riches marchands s'initient devant les pages enluminées à ce plaisir solitaire, qui cesse de l'être quand on en exhibe l'objet en s'exhibant.

C'est dans une large mesure aux descendants de Saint Louis – mort en 1270 –, de Philippe le Bel à Charles V (et ses frères Louis d'Anjou, Jean de Berry

et Philippe le Hardi) que l'on doit cette passion de l'enluminure et sa promotion. Dûment mis à l'abri dans les grandes bibliothèques d'Europe et d'Amérique, les manuscrits à peinture qui firent l'admiration de leurs propriétaires et l'envie de leurs entourages ne sont guère accessibles – ils ne l'ont jamais été. Grâce à des publications en fac-similé, complètes ou partielles, on peut cependant, depuis une vingtaine d'années, découvrir les merveilles des plus remarquables d'entre eux. Soixante-dix-huit illustrations en pleine page du *Psautier de Saint Louis* (Paris, B.N.), vers 1260-1270, annoncent ainsi les lointains développements du XIVe siècle. Si l'importance de l'architecture et le coloris analogue à celui des vitraux sautent d'abord aux yeux dans ces minuscules tableaux, la sobriété de la ligne, la solidité du rythme qui laissent paraître le sentiment de la vie sont aussi frappantes. Peu après vint Maître Honoré, le premier enlumineur qui ne soit pas anonyme et dont on conserve trois ouvrages : le *Décret de Gratien* (Tours), daté de 1288, aux marges ornées d'oiseaux, de lapins et de souris, c'est-à-dire de « drôleries » ; la *Somme le Roy* (Londres, British Library) vers 1290-1295, dont les figures font assaut d'élégance ; le *Bréviaire de Philippe le Bel* (Paris, B.N.), où le mouvement des corps s'accentue tandis que l'expression des visages gagne en vigueur. Après quoi, le Maître de saint Denis (Paris, B.N.) nous propose, en 1317, des vues de Paris dans les marges de la vie du saint, avec un style encore très linéaire. C'est la fin d'une période où, non sans un certain charme, le naturalisme point, mais demeure au stade des velléités.

Vers 1320, Jean Pucelle se rendit peut-être en Italie, (le voyage de maître Étienne d'Auxerre ne semble pas avoir eu de conséquences, du moins visibles pour nous). Si c'est bien le cas, il y trouva matière à réflexion, probablement devant la *Maestà* de Duccio et les chaires sculptées de Nicola et

183. Jean Pucelle, *Les Heures de Jeanne d'Évreux : Annonciation,* et *initiale D avec la reine lisant.* Vers 1325-1328. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.

184. Jean Le Noir, *Psautier de Bonne de Luxembourg : les trois morts et les trois vifs.* 1348-1349. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.

185. Jean Le Noir, *Les Petites Heures du duc de Berry : l'arrestation du Christ.* Vers 1375. Paris, Bibliothèque nationale.

Giovanni Pisano ; il découvrit la suggestion de la profondeur par le jeu de l'ombre et de la lumière, par des plans obliques ; il apprit l'observation des physionomies et des gestes. Enseignements qu'il appliqua dès son retour dans une série d'ouvrages exécutés de 1323 à sa mort en 1334. Pucelle y montre un tempérament nerveux, porté sur les raccourcis, plus proche des Siennois donc que du statisme de Giotto. Le *Bréviaire de Belleville* (Paris, B.N.), vers 1323-1326, comporte un calendrier et un psautier où se manifeste, dans des scènes pleines de vitalité expressive, une invention continue. On y remarque l'apparition de paysages propres à chaque mois et l'extension des décors de feuillage esquissés du temps de Maître Honoré. Avec les *Heures de Jeanne d'Évreux* (New York, Cloisters), vers 1325-1328, nous sommes en présence d'une œuvre d'autant plus capitale que ses dimensions sont infimes : 88 x 55 millimètres. Pucelle y peignit en grisaille la *Passion du Christ* puis des *Scènes de la vie de Saint Louis* (un demi-siècle après sa mort, celui-ci demeurait présent dans la mémoire royale). Il peint en grisaille, mais en distribuant des taches de couleurs ici et là, à l'exclusion des personnages, en flirtant avec l'espace, en cédant surtout à une irrésistible propension aux attitudes animées, voire contorsionnées. Que d'épisodes, en bas de page, où les hommes, les bêtes et les insectes, sans oublier les instruments de musique, créent, par un sens aigu de l'observation, un sentiment de vie intense, presque jubilatoire ! Les *Miracles de Notre-Dame* (Paris, B.N.),vers 1330-1335, furent le dernier travail de Jean Pucelle ; son atelier l'acheva. Plus vigoureuses, plus colorées, avec leurs architectures italiennes (on y voit un bâtiment proche, semble-t-il, du Palazzo Vecchio de Florence), ces feuilles montrent aussi un intérêt précis pour le détail naturaliste.

183

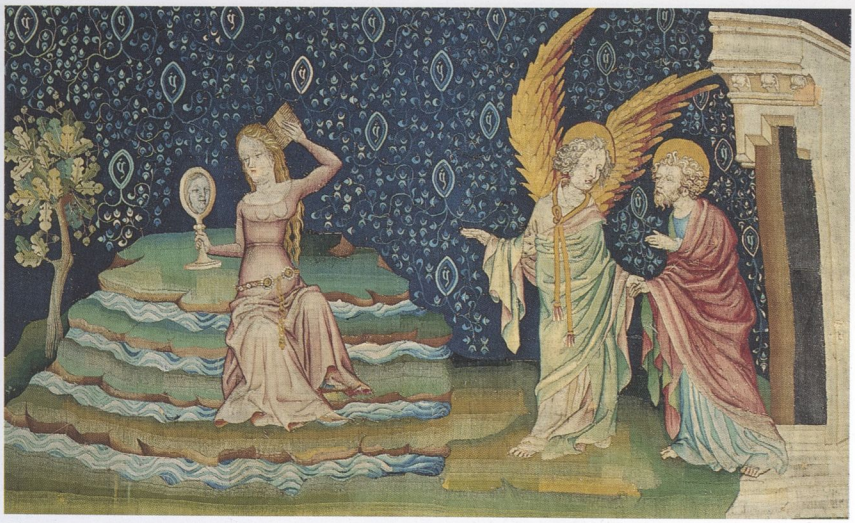
Quand Jean Pucelle disparaît, relativement jeune (mais on ignore sa date de naissance), Giotto est de retour à Florence, après son séjour à Naples et avant de se rendre à Milan ; Simone Martini vient de cosigner l'*Annonciation* et se prépare à partir pour Avignon ; Ambrogio Lorenzetti est à la veille de peindre *Le Bon et le Mauvais Gouvernement*, « Barna » la *Passion du Christ* et Buffalmacco le *Triomphe de la mort* ; la carrière de Pietro da Rimini s'achève et celle de Vitale da Bologna commence. Que pèse alors l'art de la miniature ? Ici une libellule ou un papillon saisi avec une exactitude naturaliste s'échappe du lierre qui court autour du texte comme le feuillage autour d'un chapiteau. Là perchent de petits personnages tout à fait décontractés... Ailleurs, on trouve une guirlande de joyeux drilles – les jeux de l'école ou du paradis – ou bien des figures en grisaille qui miment quelques « drôleries » de l'Ancien Testament. Et voici le calendrier des mois évoquant les changements de la nature, esquisse du paysage qui sera imitée, amplifiée, de bible historiée en livre d'heures. Ainsi se côtoient sur une même page un savoureux penchant naturaliste et l'ébauche d'une vision rationnelle.

Jean Pucelle apparaît comme le pivot des évolutions futures au nord des Alpes : il transmet les innovations toscanes, mais il maintient aussi la tradition de l'élégance linéaire et du climat courtois. L'agilité de son dessin et les caprices de son imagination lui permettent d'anticiper à la fois le style gothique international et le réalisme flamand, sans se contredire. Pendant environ quarante-cinq ans, jusqu'en 1380, son successeur sera Jean Le Noir. Il travaillera pour Jean le Bon, Charles V et Jean de Berry. On lui doit les *Heures de Jeanne de Navarre* (Paris, B.N.) vers 1336-1340, les *Heures de Yolande de Flandre* (Londres, British Library), vers 1355, le

Bréviaire de Charles V (Paris, B.N.), vers 1364-1370. Le *Psautier de Bonne de Luxembourg* (New York, Cloisters), vers 1348-1349, est particulièrement célèbre pour les deux pages illustrant la *Rencontre des trois morts et des trois vifs* : quelle fraîcheur dans ce triomphe de la Mort ! Fraîcheur soulignée par les oiseaux courant sur les marges ! Ce psautier est également célèbre pour... l'antisémitisme révélé par la scène du *Fou* : accusés d'avoir empoisonné l'eau, les juifs furent en effet des boucs émissaires pendant la peste, bien que le pape Clément VI eût fait remarquer qu'ils en étaient aussi les victimes. Quel que fût l'ouvrage à décorer, Jean Le Noir s'attachait à la finesse du dessin et surtout à la douceur du coloris, même dans les scènes les plus dramatiques : dans les quelques pages des *Petites Heures du duc de Berry* qu'il illustra à la fin de sa vie, vers 1375, on peut voir la cruauté des bourreaux du Christ se déchaîner avec force grimaces et gesticulations dans un chromatisme aussi fruité que moelleux.

À la même époque, d'autres voies furent explorées par des enlumineurs anonymes, probablement venus des Pays-Bas, via le Luxembourg : ils étaient en relation avec la Bohême où s'ébauchait alors une vive activité picturale (Wenceslas, duc de Brabant, de Limbourg et de Luxembourg, était le frère de l'empereur Charles IV dont la dynastie était originaire du Luxembourg). C'est d'abord le Maître du Remède de fortune qui, vers 1350, illustra les *Œuvres de Guillaume de Machaut* (Paris, B.N.), le

186. Anonyme français, *Jean II le Bon, roi de France.* Vers 1349. 55.6 x 34 cm. Paris, musée du Louvre.

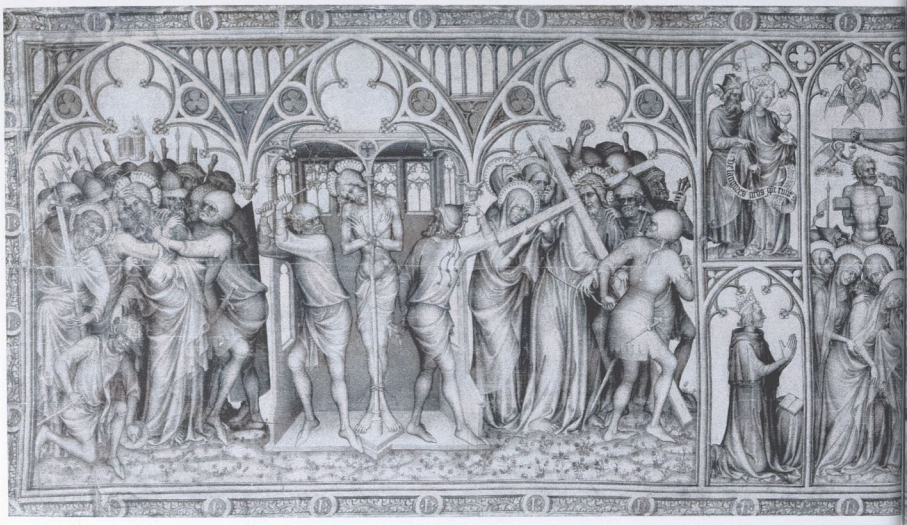


187. Jean Bondol, *Tenture de l'Apocalypse : la grande prostituée sur les eaux.* 1374-1381. Angers, Château, trésor de la cathédrale.

188. Jean Bondol, *Bible historiale de Vaudetar : Jean de Vaudetar présentant la Bible à Charles V.* 1371.
La Haye, Rijksmuseum.

189. Maître de la Bible de Jean de Sy, *Songe du verger : le débat du clerc et du chevalier.* Vers 1378.
Londres, British Library.

très célèbre poète et musicien. Point d'influence italienne ici, mais un naturalisme raide, fortement coloré, à l'état brut, pourrait-on dire. C'est ensuite le Maître de la Bible de Jean de Sy qui, après avoir travaillé pour Jean le Bon vers 1355, fut au service de Charles V. Il illustra lui aussi des *Œuvres de Guillaume de Machaut* (Paris, B.N.), vers 1375, et un *Songe du verger* (Londres, British Library) 189
d'auteur inconnu, vers 1378, avec une grande fantaisie naturaliste, sans souci d'élégance : la nature, les hommes et les animaux qui la peuplent occupent une place prédominante dans un paysage panora-



mique où le « réalisme » s'attache exclusivement au détail, annonçant cet art franco-flamand qui allait s'épanouir sur les bords de la Seine.

De Flandre, de Bruges exactement, vint aussi
188 Jean Bondol à qui l'on doit, dans la *Bible historiale de Vaudetar* (La Haye), en 1371, les saisissants portraits de Charles V et de Jean de Vaudetar offrant ladite bible au roi. Le sentiment de vie immédiate qui s'en dégage, la recherche de la profondeur par l'utilisation du carrelage et d'un cadre architectural fictif témoignent chez ce peintre d'une surprenante capacité de synthèse, pour ne pas dire de fusion entre l'esprit réaliste des Flamands et l'illusionnisme dont Matteo Giovannetti avait été le protagoniste virtuose à Avignon. Arrêtons-nous un instant sur le portrait : en Italie, mêlant piété et vanité, les donateurs se glissent parfois dans retables et fresques ; à Avignon, Simone Martini peint le portrait de Laure ; le plus ancien portrait autonome qui ait sur-
186 vécu (en mauvais état) est le profil de *Jean le Bon* (Louvre), vers 1349, qui fit suite à la visite de celui-ci à Avignon, au moment donc où les artistes flamands commençaient à animer Paris. Avec ce portrait, nous avons un premier point de contact entre les Pays-Bas et l'Italie via Avignon. Mais revenons à Jean Bondol, auteur également (entre 1374 et 1381) de cette œuvre exceptionnelle qu'est la *Ten-*
187 *ture de l'Apocalypse* (Angers). Il s'agit d'une suite de tapisseries, commandée par le duc d'Anjou, pour laquelle Jean Bondol conçut maquettes et patrons. Si la tapisserie n'est pas un support adéquat pour l'art pictural, celle-ci offre cependant un témoignage unique de ce que pouvait être la peinture monumentale à la cour de France : le rythme du graphisme, l'acuité de l'observation, la recherche de l'espace, on trouve ici tous les ingrédients. Manque la synthèse, mais peut-être aucun ouvrage n'est-il à cette date plus riche de promesses.

On peut en dire autant du *Parement de Narbonne* (Louvre), longue frise de soie blanche – trois mètres – dessinée à l'encre noire vers 1375. Les portraits, de profil, des donateurs en oraison, Charles V et Jeanne de Bourbon, entourent la *Crucifixion*, tandis que, de part et d'autre, se succèdent des scènes

190. Maître du Remède de Fortune, *Œuvres de Guillaume de Machaut : l'arrivée de l'auteur au château de la dame qu'il aime.* Vers 1350. Paris, Bibliothèque nationale.

191. Jean d'Orléans (?), *Le Parement de Narbonne.* Vers 1375. Paris, musée du Louvre.

192. Maître des Grandes Chroniques de France, *L'Entrée à Paris de l'empereur Charles IV.* Vers 1378. Paris, Bibliothèque nationale.

de la *Passion du Christ*. L'auteur, peut-être Jean d'Orléans, peintre du roi, n'ignore pas les recettes de l'illusionnisme architectural ; il esquisse le volume de ses personnages tout en les allongeant. Mais il est encore plus soucieux de leur conférer une souplesse et un rythme toujours gothiques. Cet héritier de Jean Pucelle semble, par ailleurs, avoir conçu, vers 1380, l'un des plus somptueux ouvrages commandités par Jean de Berry au début de sa prodigieuse carrière de mécène et de collectionneur : *Les Très Belles Heures de Notre-Dame* (Paris, B.N.). 345

193. Chanoine Benes, *Passionnaire de l'abbesse Cunégonde : le Couronnement de la Vierge.* Vers 1320-1321. Prague, Bibliothèque d'État.

Pourtant, comme l'a démontré Charles Sterling, sa réalisation fut peut-être en majeure partie le fait d'un peintre flamand porté au rendu naturaliste des visages, à l'illustration des objets familiers, et adepte d'un coloris aussi fort que disparate.

Les tâtonnements tant illusionnistes (italiens) que réalistes (flamands) de l'enluminure française font figure de « progrès ». Comment juger alors les *Grandes Chroniques de France* commandées par Charles V ? Cet important ouvrage « politique » fut confié à un artiste qu'il faut bien appeler conservateur. La visite en 1378 de l'empereur Charles IV de Bohême fournit l'occasion de deux scènes, l'*Entrée à Paris* et le *Festin* dont la fantaisie, agrémentée d'un coloris plein de fraîcheur, ne manque pas de charme. Cependant, elles se signalent par l'absence d'espace, la frontalité, les proportions hiérarchisées. Surprenant archaïsme, après un demi-siècle environ d'assimilation sélective et continue des modèles toscans. 192

CAP À L'EST

L'empereur Charles IV était l'oncle du roi Charles V. Fils de Jean de Luxembourg, tombé à la bataille de Crécy, il avait été élevé à la cour de France, avant d'accéder au trône de Bohême, puis d'être élu à la tête du Saint-Empire romain germanique. Le souverain français était un homme épris de sérieux et beaux livres, faisant traduire et illustrer les auteurs latins, sans négliger les ouvrages religieux. Il donna l'exemple à son frère cadet Jean de Berry qui, après sa mort, devint le plus grand collectionneur de son temps – et le premier dont nous ayons une connaissance historique assez précise. L'empereur, lui, formait plutôt un curieux mélange de chevalerie intrépide, de piété superstitieuse qui en faisait un expert en reliques, et d'humanisme – il accueillit Pétrarque, avec qui il correspondait, en 1356, et ne créa pas moins de six universités. Cet Allemand de culture française et italienne fut aussi un remarquable politique et un grand bâtisseur (liaisons commerciales, urbanisme, etc.). Il ne cessa pas de voyager, de la Lituanie à l'Italie (où il passa plus de cinq ans), se rendit cinq fois en Avignon. Ce souverain exceptionnel fit de Prague une capitale des arts et, en particulier, de la peinture. Ce que rien pourtant ne laissait présager.

Il y avait bien en Bohême une tradition artistique : architecture cistercienne, puis gothique, sculpture également gothique, et surtout enluminure. Le chef-d'œuvre en reste le *Passionnaire de l'abbesse Cunégonde*, (Prague, bibliothèque universitaire), réalisé vers 1320-1321 par le chanoine Benès dans un style d'inspiration occidentale où le rythme et la souplesse de la ligne expriment un 193

194. Maître
de Kladsko,
Madone de Kladsko.
Vers 1350.
186 x 95 cm.
Berlin, Gemäldegalerie.

195. Maître de Vyssi Brod, *Nativité.* Vers 1350. 99 x 92,5 cm. Prague, Národní Galerie.

une parfaite fusion de la tradition gothique et de l'illusionnisme italien : l'expressivité s'affirme dans les gestes des mains, les mimiques, l'espace se creuse dans une construction à triple arcade. Vers 1360, retour au gothique avec la *Madone entre sainte Catherine et sainte Marguerite* (Ceské Budejovice), et diffusion d'une série de madones au style adouci jusqu'au sentimental. Bref, la première moitié du règne de Charles IV offre l'impression d'un art en quête de son originalité qui, pour l'instant, emprunte ici et là, balance entre un coloris plus fort que délicat, et une tendance à l'amollissement des formes.

En 1359, la présence à Prague de Maître Théodoric est attestée par des documents. Désigné comme peintre du roi, il semble y demeurer encore en 1368. Était-il un autochtone ou un étranger que

196. Maître de Kaufmann, *Crucifixion.* Vers 1360. 67 x 29,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

contenu émotionnel. Des peintures murales, proches des miniatures de Benès, décorèrent à la même époque le château de Strakonice. On ne connaît qu'un seul témoin significatif d'une peinture sur panneau antérieur à 1340 : la *Prédelle de Roudnice* (Prague), qui demeure aussi soumise à la linéarité gothique. Ce fut seulement vers 1347-1348 (Charles IV a succédé à son père comme roi de Bohême, laquelle échappe à la peste noire) qu'apparut un style pictural véritablement autochtone : au vent d'ouest vint se mêler le vent du sud. Les neuf panneaux de Vyssi Brod (ou d'Hohenfurth) sur le thème de la *Vie du Christ* (Prague) en furent vers 1350 le premier chef-d'œuvre : rythme linéaire à la française, composition et spatialité à l'italienne. L'œuvre manque d'unité, au point que l'on a pu y voir plusieurs mains ; la plasticité des formes ondoyantes, l'harmonie des couleurs, sans compter la note abstraite des festons découpant le sol rocheux, témoignent peut-être d'un tempérament qui se cherche. Mais la somptuosité de cette séquence dramatique dut frapper les contemporains et, merveilleusement conservée, suscite toujours notre admiration.

195

Dans l'orbite du Maître de Vyssi Brod (ou d'Hohenfurth) on trouve une série de madones à l'oiseau : citons la *Madone de Veveri* (Prague), puis la *Madone de Kladsko* (Berlin), plus complexe, assise sur un trône à l'architecture gothique où des anges se nichent comme des oiseaux. Il en émane, dans un vif déploiement de couleur, comme un parfum de France. Un peu plus tard, semble-t-il, on découvre, dans un chromatisme analogue, la petite *Crucifixion de Kaufmann* (Berlin) : elle a, elle, des accents expressionnistes. Pourtant elle est contemporaine de la *Mort de la Vierge de Kosatky* (Boston) où se réalise

194

196

197

Charles IV avait fait venir ? On l'ignore. Il rompit avec tout ce qui précédait, en imposant dans ses cent vingt-neuf panneaux du château de Karlstejn,
00 vers 1365, la puissante présence de ses *Anges, saints et prophètes.* Cette armée céleste autour du *Christ crucifié* et de l'*Homme de douleur* est traitée dans un style à la fois mystique et robuste qui, par le clair-obscur et la modulation de la couleur, métamorphose des physionomies populaires en apparitions spiritualisées. Les figures n'obéissent plus à la linéarité, mais prennent du volume, acquièrent une existence physique sans que le peintre se soucie d'une quelconque construction spatiale. Son intérêt pour le corps et le visage humains, la vivacité qu'il leur confère, en particulier par l'extraordinaire expressivité des yeux, révèlent, malgré la lourdeur des formes, un désir d'individualisation auquel fait écho
99 à la même époque le portrait de *Rodolphe IV*, à
86 Vienne, lui-même dans la lignée du *Jean le Bon.* S'y ajoute une science de la couleur qui lui permet de diversifier les tons des chairs et des étoffes. Cette inventivité réaliste, dont on a voulu trouver un inspirateur dans un hypothétique séjour de Tomaso da Modena à Prague, entraîna-t-elle les peintres de Bohême à suivre les traces de Maître Théodoric ? Rares sont les œuvres où se manifeste cette influence – l'*Ex-voto de Jan Ocko* (Prague), la *Crucifixion du couvent d'Emmaüs* (Prague), où l'on peut voir un étonnant portrait de Charles IV en donateur. À croire que Maître Théodoric s'en fut tel qu'il était venu, ailleurs.

Un ailleurs que nous situons mal malgré certaines analogies entre son art et celui de Maître Bertram de Minden à Hambourg. Le goût de Maître Théodoric pour la volumétrie des corps semble, en effet, avoir gagné l'Allemagne du Nord où, l'Italie disparaissant derrière la forêt germanique, Maître Bertram peignit, en 1379, un vaste retable (sept mètres de large) comptant dix-huit scènes de la
98 *Genèse* et huit scènes de l'*Enfance du Christ* (Hambourg), soit vingt-quatre panneaux entourés de sculptures. La simplicité du décor, la netteté du dessin confèrent un caractère monumental à des formes souples ; de la massive rudesse de Maître Théodoric, Bertram de Minden a extrait une mélodie plastique où Dieu le Père apparaît comme un personnage de légende. On retrouve le même sens
01 du volume dans les seize tableaux du *Retable de la Passion* (Hanovre), dont la tournure narrative laisse cependant soupçonner un contact avec la Flandre. Soupçonner est le terme, car Maître Bertram de Minden, premier peintre allemand connu par son nom, demeure une personnalité obscure, à la formation incertaine, qui se rendit peut-être en Italie, mais seulement en 1390, âgé probablement de près de cinquante ans.

Au même moment, Charles IV ayant disparu, la Bohême se détournait elle aussi du Sud, comme

197. Maître de Kosatky, *La Mort de la Vierge.* Vers 1355.
100 x 71 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

198. Bertram von Minden, *La Création des animaux.* 1379.
90 x 60 cm. Hambourg, Kunsthalle.

199. Anonyme viennois,
Rodolphe IV.
1365.
Vienne, Diocezesanmuseum.

200. Maître Théodoric,
Saint Jérôme.
Vers 1357.
114,5 x 104,5 cm.
Prague, Národní Galerie.

201. Bertram von Minden,
Retable de la Passion : le baiser de Judas.
Vers 1390-1400.
124 x 114 cm.
Hanovre, Landesgalerie.

202, 203

202. Maître de Trebon, *Retable de Trebon : le Christ au jardin des Oliviers.* Vers 1380. 132 x 92 cm. Prague, Národní Galerie.

semble le démontrer le fulgurant *Retable de Trebon* (ou de Wittingau) aujourd'hui à Prague ; s'il fut bien peint vers 1380, son auteur déploie la plus grande imagination visionnaire de l'époque. Mais on a pu aussi soutenir que le retable datait de... 1425. Génie précurseur ou attardé, le Maître de Trebon (ou de Wittingau) utilise un espace de caractère gothique, des visages empreints de naturalisme, des drapés à l'abstraction linéaire. Rien de nouveau. Mais il plonge les scènes dans une pénombre embrasée par une lumière surnaturelle. Dans un paysage sinistre, sous un ciel pourpre, où des oiseaux immobiles font figure de témoins insolites, des trognes empruntées à la rue entourent une apparition : le Christ au jardin des Oliviers se courbe comme un cimeterre, le Christ de la mise au Tombeau se soulève comme en lévitation, le Christ de la Résurrection se dresse comme une flamme. Des jeux de mains, des étoffes ondoyantes ajoutent à l'expressivité d'une œuvre emportée par le mysticisme. Le Maître de Trebon assène au spectateur une présence qui n'est pas de ce monde. Ce coup de tonnerre sera sans lendemain : quelques ouvrages plus tardifs en paraissent proches (une *Crucifixion* à Santa Barbara, une *Adoration de l'Enfant* à Hluboká, où l'on a cru déceler une influence franco-flamande, et une autre *Crucifixion* à Vyssi Brod), mais la Bohême, au tournant du siècle, entre, comme le reste de l'Europe, en pleine floraison du « gothique international »...

Au sud, l'Autriche, où les Habsbourg avaient commencé leur ascension à la fin du XIIIe siècle, s'ouvrait au gothique français vers le début du XIVe siècle, tout en accueillant des maîtres italiens, en particulier des enlumineurs bolonais. Puis la cour de Vienne avait tissé des liens dynastiques avec l'empereur Charles IV (Rodolphe IV épousa l'une de ses filles). Les panneaux peints pour l'abbaye de Klosterneuburg vers 1330 obéissent à un schéma giottesque mais leur rythme linéaire est plus proche de Duccio. Sur les murs de Saint-Étienne à Vienne, vers 1340, des fresques comportent des éléments giottesques. Apparue dans le dernier quart du XIVe siècle, une *Vierge trônant avec donateur* (aujourd'hui au Museum der Stadt) est typique de l'art padouan au temps d'Altichiero et de Giusto de' Menabuoi. S'agissait-il d'artistes autochtones ou d'Italiens itinérants ? Les connexions de l'Italie du Nord s'étendaient jusqu'en Pologne, comme en témoignent notamment les fresques de Niepolonice, près de Cracovie, vers 1370. Et surtout jusqu'en Hongrie où les Angevins de Naples, montés sur le trône en 1308 et liés aux banquiers et marchands florentins, firent du florin d'or leur monnaie. Les églises du royaume se couvrirent de fresques à partir de 1320. Malgré leur piètre état, on peut y découvrir la trace des différentes variantes du Trecento italien : siennoise dans la chapelle du château d'Esztergom, près de Budapest, entre 1330 et 1340, riminienne dans la chapelle épiscopale de Zagreb (la Croatie était alors sous le sceptre hongrois), après 1350.

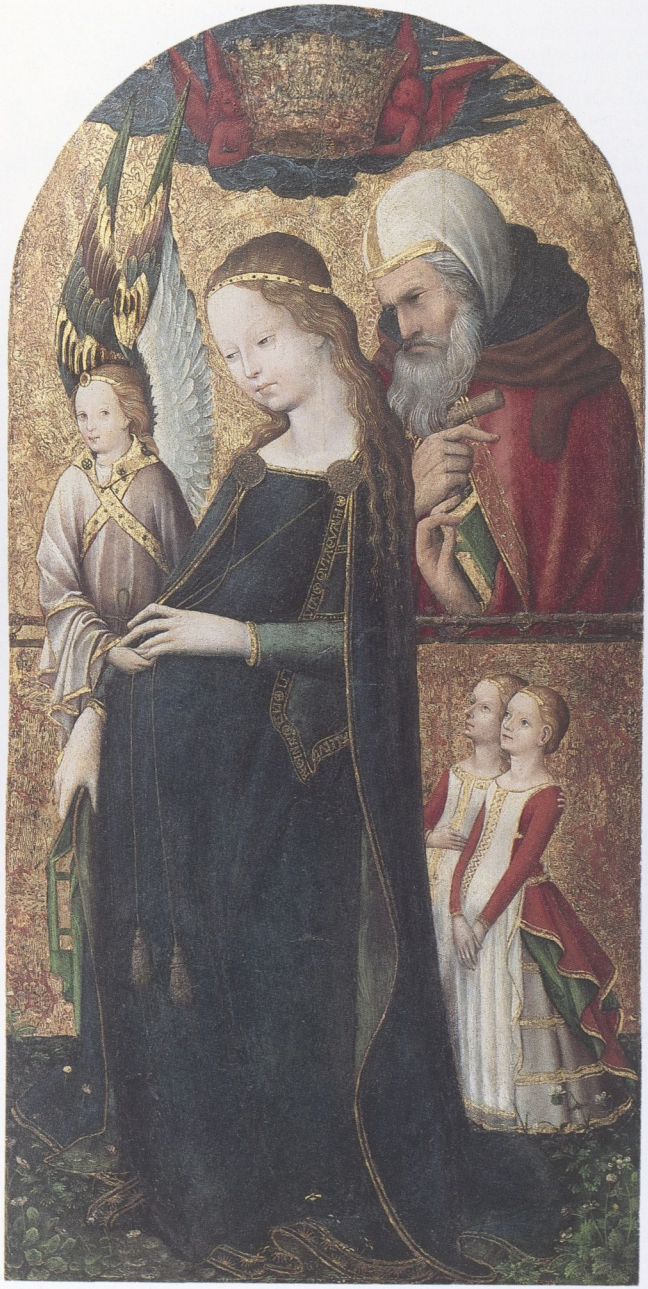
Peut-on résumer ainsi l'évolution de la peinture *fuori d'Italia* entre 1320 et 1380 : une infiltration irrégulière de l'italianisme, absorbé par le « gothique » français ou dérivé par le « réalisme » flamand ? Il est difficile de définir cette période en marge de l'épopée italienne, de Giotto à Altichiero, à cause du caractère même de l'influence toscane, de son ambivalence. L'accord précoce du lyrisme linéaire des Siennois et de la passion calligraphique des Franco-Flamands met l'historiographie en porte à faux : quelle place reste-t-il aux leçons de Giotto ? La fortune critique de la symbiose effectuée par Matteo Giovannetti entre ligne expressive et construction de l'espace est, à cet égard, symptomatique : inclassable, on l'ignore. En fait, la coexistence d'éléments à première vue discordants

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

– esquisse de la profondeur et goût de la déformation, élégance du dessin et observation naturaliste en particulier – donnera naissance à un savoureux cocktail, inaugurant vers 1380 la grande saison du « gothique international ». Et l'on verra que cet adjectif « international » est aussi une façon de dépasser les contradictions. Les courants se croisent, se mêlent tout au long du Trecento, devenant indistincts au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de leur source. Chaque artiste y puise les ingrédients qui lui conviennent, les synthèses sont aléatoires, pour ne pas dire approximatives. Il n'y a pas de formule : sinon il n'y aurait pas d'art.

Cependant, nous ne contemplons que les restes d'un immense naufrage : si les trois quarts (?) de la production artistique du Trecento italien ont disparu, les neuf dixièmes, sinon davantage, ont subi le même sort entre Avignon, Paris et Prague. Avec d'inexplicables disparités. Où trouver, hors d'Italie, un ensemble de peintures sur panneaux comparable à celui qui subsiste par chance en Bohême ? Sans les manuscrits enluminés, que saurions-nous des commencements de la peinture en France ? Que connaîtrions-nous de ses débuts aux Pays-Bas sans les artistes qui s'en vinrent travailler à Paris ? Les échanges du sud au nord, d'ouest en est, furent plus intenses que nous ne pouvons l'imaginer, plus incertains aussi. Soit la *Crucifixion de Wehrden* que l'on peut voir, quoique fort abîmée, à Cologne. Exécutée, pense-t-on, entre 1340 et 1350, elle fut d'abord considérée comme originaire de Westphalie où on l'avait découverte, puis attribuée à Maître Wilhelm, mythique peintre de Cologne dont on ne connaît aucune œuvre. Aujourd'hui, on considère l'élongation de ses figures, ses raccourcis et son esquisse de l'espace comme caractéristiques de l'art français à cette époque. Cet art français qui retrouvera autour de 1400, pour guère plus de deux décennies, sa prépondérance des siècles précédents. En peinture, cette fois.

203. Maître de Trebon,
Retable de Trebon : la Résurrection du Christ.
Vers 1380. 132 x 92 cm. Prague, Národní Galerie.



VIII

NOSTALGIES GOTHIQUES

UNE FIÈVRE COSMOPOLITE

Nous sommes en 1380. À Florence et à Sienne, la peinture n'en finit pas de répéter des formules qui ont commencé à se scléroser au milieu du siècle. Dans la vallée du Pô, tout semble arrêté : les peintres de Rimini ne sont déjà plus qu'un souvenir. Vitale da Bologna, Guariento, Tomaso da Modena, Altichiero ont disparu, Giusto de' Menabuoi ne se renouvellera plus ; la Lombardie a cessé de se couvrir de fresques où flottait l'ombre de Giotto. Au nord des Alpes, la lente pénétration de l'univers gothique par l'illusionnisme toscan connaît des succès mitigés ; à Paris comme à Prague, on en prend et on en laisse ; si un Jean Bondol, un Maître Théodoric manifestent un certain sens du volume et de l'espace, ce sont des exceptions. En Italie donc, une longue séquence, née il y a plus d'un siècle, s'achève. Hors d'Italie, l'assimilation ne se fait pas sans hésitation ou incompréhension, privilégiant les affinités anciennes entre nervosité siennoise et élan gothique. Bref, la conquête du réel par la peinture est en panne, et l'imaginaire est de retour. Il y a à cela quelques raisons.

D'abord, les horreurs de la peste ne sont pas si loin. La mort fait partie de la vie, sa présence est obsédante : l'*ars moriendi* est un genre littéraire. Ensuite, le pape rentre à Rome (1377), et aussitôt éclate le Grand Schisme qui va durer de 1378 à 1417. Les hérétiques font fureur : ils lisent la Bible – traduite en tchèque et en français, en catalan et en allemand –, s'adressent à Dieu directement, tandis que l'Église, dont l'autorité comme l'usage du latin faiblit, s'appuie sur les indulgences et les reliques, en appelle aux miracles et interroge les prophéties. Enfin, le mysticisme résiste à la raison (on ne se hasarde plus, comme Ockham – mort en 1349 –, à tenter de dissocier la science de la foi), la scolastique se meurt, l'humanisme balbutie à peine. Le besoin d'une « réforme » pour éviter la catastrophe se fait sentir, mais trop de gens ont intérêt à ce que rien ne bouge. Le changement est pourtant déjà en œuvre dans la société civile et militaire. Ici les souverains s'entourent de fonctionnaires compétents pour asseoir un pouvoir centralisé ; là les cités marchandes s'émancipent sous l'égide d'une bourgeoisie découvrant le capitalisme. Sur les champs de bataille, l'avenir n'appartient plus à la chevalerie mais à l'infanterie, à la vaillance individuelle mais à la manœuvre collective : Crécy (1346) et Azincourt (1415) voient la débâcle de la chevalerie française ; Nicopolis (1396), celle des Croisés devant les Turcs, et Tannenberg (1410), des chevaliers teutoniques devant les Polonais et les Lituaniens. La disparition de Charles IV en 1378 laissera l'empire dans une situation d'instabilité que son fils Wenceslas ne maîtrisera pas : il sera déposé par les grands électeurs en 1400. La mort de Charles V en 1380 abandonne à un esprit malade, Charles VI, une France en proie aux ravages de la guerre de Cent Ans. D'où le trouble d'une aristocratie dont l'univers s'effondre.

Lorsque le présent semble dépourvu de sens, on a le choix entre deux attitudes : on se tourne, comme y invitait Pétrarque, vers la *vita privata*, vers l'étude, pour oublier la réalité quotidienne et la mort ; ou l'on s'étourdit, on suit les modes, en l'occurrence on devient un champion des manières courtoises, on se plaît au luxe le plus outrancier et l'on se pique du rare, du précieux, de l'extravagant – à quoi, nous y voilà, l'œuvre d'art est propice. La première attitude exige un détachement qui ne convient qu'à une très faible minorité ; la seconde séduit une noblesse courant derrière son image – rituels chevaleresques, festins et tournois – comme derrière son pouvoir.

Les bourgeois des communes commencent, en effet, à accumuler les deniers tandis que l'autorité royale étend son emprise ; l'orgueil des nobles réside encore dans les armes, et ils le proclament d'autant plus fort qu'ils sont moins convaincus. Quand les exploits de la chevalerie se muent en déroute, comment préférer l'avenir au passé ! Grand est alors le besoin de donner le change en cultivant sa nostalgie et en enveloppant de cérémonial tous les actes de la

204. Anonyme français, *La Vierge enceinte et saint Joseph*. Vers 1420-1425. 70,2 x 34 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

205. Anonyme lombard, *Tacuinum sanitatis.* Vers 1380. Paris, Bibliothèque nationale.

vie sociale. À quoi sert l'art, qui va se nicher partout où l'on se soucie de paraître, funérailles incluses.

Les princes, petits et grands, tissent des liens matrimoniaux par-delà les frontières, ils échangent des cadeaux somptueux. La peinture en devient vite l'instrument. Ainsi le livre enluminé voyage-t-il d'une famille à l'autre, qu'il soit religieux (livre d'heures) ou profane (traductions de l'Antiquité, chroniques, romans), et le tableau, objet d'une piété publique ritualisée, conquiert une nouvelle fonction, à la fois réceptacle de la dévotion privée et moyen d'ostentation. Livres et tableaux s'installent dans les maisons où ils concourent à former le goût.

Voilà l'arrière-plan. Mais quand on a tout dit des états d'âme aristocratiques, de l'importance des relations dynastiques, de l'opulence des cours de Paris, de Prague, de Dijon et de Milan, quand on a souligné la propension de la bourgeoisie montante à imiter les nobles dans leurs atours et dans leurs exhibitions, la question demeure : pourquoi la peinture s'est-elle détournée du paradigme giottesque ? Pourquoi a-t-elle renoncé à s'approprier le réel, à poursuivre les apparences, pour prendre peu à peu un cours invraisemblable, plongeant dans la fantaisie, se projetant dans l'imaginaire et cherchant par l'exaspération de la ligne, par l'abstraction de l'arabesque à renouer avec un passé qui s'enfuit ? On se l'expliquait si mal qu'on préféra longtemps négliger, sinon ignorer cette déviance. Mieux valait ne pas s'arrêter devant ces fruits pervers, ces délices et poisons d'un art tardif, régressif – le dernier spasme du Moyen Age agonisant. On ne manquait certes pas de bonnes (et surtout de mauvaises) raisons pour sous-estimer cette peinture cosmopolite, nostalgique, tantôt crue, tantôt mystique : elle n'était rationnelle ni dans son inspiration ni dans sa conception ; elle n'était pas protohumaniste ou protorenaissante ; elle constituait un hiatus dans l'évolution stylistique « vasarienne » et, perdurant jusqu'au beau milieu du Quattrocento, en pleine éclosion de la Renaissance, elle jetait la confusion. Ce chant du cygne n'était qu'une aberration.

Ce n'est qu'au début du siècle, après les articles décisifs de Julius von Schlosser et la publication posthume des *Leçons professées à l'École du Louvre* par Louis Courajod que l'on commença à s'interroger. Schlosser avait mis en lumière la notion d'art de cour, mais aussi les tendances réalistes qui s'étaient manifestées à travers les *Tacuina sanitatis.* Courajod avait eu l'ambition de restaurer et d'imposer une « gothicité universelle » d'où serait née une Renaissance franco-flamande s'opposant à la Renaissance italienne. Deux faits étayaient cette thèse : la situation chronologique du « gothique tardif » entre Moyen Age et Renaissance et la gestation du réalisme nordique face à l'idéalisation toscane de la nature. Ce virage historiographique coïncida avec la consécration de la peinture moderne, de Manet à Cézanne, autrement dit avec l'abandon des normes séculaires issues de la Renaissance. Bientôt Matisse, Picasso, Kandinsky, Mondrian ouvriront à la peinture un immense champ de liberté – cette même liberté que l'on redécouvre alors dans le « gothique international ». À sa manière, celui-ci n'affirmait-il pas l'autonomie de la peinture vis-à-vis de la réalité, la primauté de la surface peinte sur la construction de l'espace, de l'opacité sur la transparence ? Cette singulière « modernité » ne dura que quelques décennies – de 1380 à 1420 environ, avec des prolongements « anachroniques » jusqu'après 1450 – donnant naissance un peu partout à des peintres à la fois différents et semblables, apparentés, mais n'en faisant qu'à leur tête. Des artistes, en somme, autrement plus étonnants que les épigones de Giotto. Tant il est vrai que, comme l'écrit Charles Sterling, « l'art du XXe siècle nous a appris la séduction d'une démarche picturale qui s'arroge une licence totale ».

Où situer la source de cet art luxuriant qui soudain inonde les quatre coins de l'Europe ? Née d'échanges parfois abracadabrants d'éléments italiens, français, flamands, germaniques, cette peinture ne peut se voir assigner un principe unique. Sa floraison est complexe, quasi inextricable ; elle n'est pas universelle mais repose sur des affinités souvent difficiles à élucider. On notera la convergence de trois grands courants de force variable, à savoir l'ordonnance italienne, l'appétit naturaliste et le penchant calligraphique – ce dernier, qualifié parfois de maniériste, étant peut-être la tendance domi-

nante, avec l'allongement de ses figures, la sophistication de ses attitudes, l'affectation de ses gestes et la prolifération de ses ornements. À défaut de pouvoir cerner rigoureusement ces expériences multiformes, on les a englobées sous les termes « gothique tardif », « style international », « art courtois », étiquettes ni plus ni moins arbitraires que celles dont on affuble d'autres périodes. Pour essayer de définir cette production cosmopolite, Charles Sterling lui a reconnu trois caractéristiques : la passion pour l'arabesque gothique ; le goût (aristocratique) pour l'élégance, la préciosité et le luxe ; l'homogénéité qui réduit les différences nationales ou régionales à des variations subtiles. Ajoutons-en une quatrième : le penchant pour le détail vrai, parfois caricatural, conduisant à insérer des extraits du réel dans une évocation irréelle de la nature ou puisée dans l'iconographie chrétienne.

C'est peut-être là le point de convergence entre les attentes des commanditaires et les aspirations des artistes. Plongés dans le même univers de peur et de sang, de violence et de mort, tout les incite à préférer la féerie à la vérité, le pathétique à la sérénité. D'où le lyrisme de la ligne, cultivé de longue date, ondulant autour de l'apparence des choses jusqu'à leur conférer une aura magique ou extravagante. Pour nourrir la piété ou le plaisir – et, de plus en plus, les deux à la fois –, le recueillement ou l'excitation des puissants et des riches, l'art se détourne des misères de la vie quotidienne et se tient à distance des mystères de la nature. Du monde terrible, instable qui les entoure, il ne garde que des morceaux choisis, soumis au rythme de l'arabesque – comme le rêve emprunte au réel des images éparpillées, incohérentes, qui voguent au gré d'inconscientes pulsions.

Que pensaient les contemporains devant cet art d'évasion où la quête de la beauté se faisait fiévreuse et délicieuse la contemplation de la mort ? Un art qui tantôt s'entrouvre à la réalité, tantôt s'y dérobe. Quelle réalité ? Guerres, épidémies, controverses religieuses, chutes des valeurs chevaleresques, etc. Les reconstitutions historiques prêtent aux spéculations : ici, le marxisme et la psychanalyse se sont hâtés d'offrir leurs services, ces sciences dites humaines étant toujours à leur affaire quand on sublime, transfère, donne le change. C'est-à-dire quand l'homme porte un masque. Un masque, oui : le Grand Schisme, la guerre de Cent Ans, l'ébranlement de l'autorité impériale, les tensions sociales et les crises religieuses, autant de profondes et longues perturbations où l'incertitude le disputait à l'angoisse, qui ont laissé étonnamment peu de traces dans l'art de cette époque. Et qu'un style homogène se soit imposé à travers toute l'Europe quand le latin, langage unitaire, battait en retraite devant les langues nationales, n'est pas moins surprenant. La désagrégation des institutions, la perte de prestige et

206. Cathédrale de Naumburg, *Eckehard et Uta.* Avant 1250.

207. Cathédrale de Naumburg, *Herman et Reglindis.* Avant 1250.

208. Maître de Guiron le Courtois, *La Rencontre d'Arthur et des chevaliers.* Vers 1370. Paris, Bibliothèque nationale.

d'autorité de leurs chefs favorisèrent-elles cette internationalisation picturale ? Pour ma part je doute qu'on puisse chercher – et trouver bien entendu – les causes des faits artistiques dans les faits historiques, autour de 1400 comme à d'autres époques.

Ce serait une erreur d'attribuer à une bourgeoisie de juristes et de banquiers frayant dans les cours quelque influence sur le goût des princes. S'ils avaient besoin d'eux pour affermir et affirmer leur pouvoir, ces derniers continuaient à donner le ton et l'ascension des parvenus exaspérait plutôt la différence aristocratique. On s'amusait de détails naturalistes, des historiettes, des types populaires, semés sur un champ de couleurs vives, de lignes ondoyantes et de formes contournées, elles-mêmes enserrées dans la prolifération ornementale des marges ou du cadre sculpté. Il y a quelque puérilité à vouloir opposer le réalisme bourgeois – l'avenir – et l'arrogance aristocratique – le passé –, quand ils n'ont pas fini, pendant quatre siècles encore, de coexister, voire de se mélanger. Il est tout aussi léger de prétendre discerner dans une tension stylistique le reflet d'une lutte sociale. Il suffit de regarder la vie intense qui anime les visages de la grande statuaire gothique émergeant de l'exubérance décorative des tympans et des jubés. Quoi de plus naturel que l'attitude de la comtesse Uta, de plus trivial même que la trogne du margrave Eckehard, dont les portraits ont été dressés plus d'un siècle auparavant dans le chœur de la cathédrale de Naumburg ? L'appétit visuel des enlumineurs comme des peintres s'exerçait avec voracité dans toutes les directions, sans trop se soucier ni de rendre cohérente la visualisation du monde ni de distinguer les genres. On notera seulement que la représentation naturaliste restait réservée au peuple, aux animaux et aux objets.

206, 207

209. Giovannino de' Grassi, *Livre d'heures de Gian Galeazzo Visconti : portrait de Gian Galeazzo Visconti.* Vers 1390. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale.

Le propre de cette époque fut de s'accommoder de toutes les contradictions. Les œuvres voyageaient, les artistes aussi, à l'affût d'idées nouvelles qu'ils intégraient peu ou prou aux procédés traditionnels, sans se soucier des heurts ou des dissonances. Les artistes s'émancipaient. Davantage dans les villes bourgeoises que dans les cours princières ? Ce fut peut-être bien le contraire, comme l'a soutenu Martin Warnke non sans pertinence. Que la montée de la bourgeoisie ait libéré la création artistique est une idée reçue ; la faveur d'un prince s'avéra souvent plus féconde. Par ailleurs, l'affaiblissement de l'Église, l'individualisation de la piété et les recherches spirituelles entraînèrent une diversion et une complexité croissante des thèmes iconographiques. Les rapports avec les commanditaires évoluaient : l'art destiné à entretenir la foi de la communauté faisait peu à peu une place à la dévotion privée, donc au choix, puis au plaisir personnel : d'où la passion du collectionneur, cette névrose obsessionnelle dont Jean, duc de Berry, va être le premier cas clinique.

On peut s'interroger sur cette relative indépendance que semble contredire l'homogénéité du style international. Elle confirme que les explications sociologiques valent davantage pour l'image – ici une certaine licence iconographique – que pour la forme. Dans le brassage incontrôlable des courants artistiques, la démarche du peintre, ses choix stylistiques gagnaient en autonomie au fur et à mesure que son horizon formel s'élargissait. Entre la recherche des volumes qui rend tangible l'espace du tableau et son ordonnance rythmée qui suscite le mouvement, il y a bien des degrés où chacun exerce sa préférence. Sans compter la spontanéité des études d'après nature (plantes, oiseaux, profils d'animaux et d'hommes) qui se multiplient. Ledit tableau est certes encore loin d'être cette « fenêtre »

210. Giovannino de Grassi, *Livre d'heures de Gian Galeazzo Visconti : David et les musiciens.* Vers 1390. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale.

qui permettra au peintre de partir à la conquête du réel. Mais qui est le plus libre ? Celui qui veut prendre possession du monde ou celui qui n'obéit qu'à son imagination ?

D'où une grande variété d'ouvrages, selon la place accordée à l'expressivité (dominante) de la ligne et à l'esquisse (exceptionnelle) de la profondeur, à l'éclat (fréquent) des couleurs pures et à la recherche (nouvelle) de la luminosité, au maniérisme (général) des poses et à l'exposition (isolée) du sentiment vrai. Certains dosages surprennent parfois par leur arbitraire : le faste et la naïveté, l'artifice et le naturel voisinent ; l'irréel et le surnaturel ne s'opposent pas à la tentation « réaliste » ; les dieux de l'Antiquité, les héros de chevalerie font irruption dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament ; les images macabres succèdent aux fables, l'allégorie de la mort à celle de la fortune. Des combinaisons inattendues, insolites, dans un large spectre tant iconographique que formel, aboutissent peut-être à donner un même air de famille à des tempéraments différents. Car pour l'art courtois il s'agit moins de regarder que de paraître, et la peinture devient un miroir magique où s'exhibent côte à côte compassion et vanité, poésie et déréliction, prière et jouissance.

Dans ce concert à plusieurs voix, il n'y a pas de chef d'orchestre, pas de centre prépondérant d'où la vague et la vogue du style international seraient parties. Paris, Prague et Avignon peuvent sans doute revendiquer la priorité d'un élan qui couronnera un siècle déjà riche en innovations et constituera l'ultime floraison de l'art gothique – floraison d'autant plus exubérante que cet art est à bout de souffle. Sienne, Bologne, Avignon, Milan, dans l'ordre chronologique, et, pour ne citer que quelques noms, Simone Martini, Vitale, Matteo Giovanetti, Giovanni da Milano, Altichiero ont, chacun à leur manière, frayé la voie.

En revanche, Giotto et les siens n'ont pas grand-chose à voir dans cette affaire ; leur approche du réel plus ordonnée que rationnelle, leur sens de l'équilibre dans la construction comme dans l'expression sont moins goûtés au-delà des Alpes et dans les cours princières que la flexibilité linéaire, la préciosité élégante ou l'accent populaire. Soudain l'Italie du Nord se lance dans une découverte attentive du monde animal et végétal. En France, avec la fin des grands chantiers des cathédrales, on s'éloigne rapidement du monde de symboles (même si l'on continue d'en faire un usage discret au XVe siècle) inspirés par la scolastique. Une élégie mystico-sentimentale succède à l'hymne élevé à la gloire de Dieu. L'assimilation progressive des formes siennoises accompagne l'évolution gracieuse de la sculpture, passant de la sobriété monumentale à une souple plasticité, de l'immobilité au mouvement. Ceci donne aussi bien la distorsion tragique dans les scènes de la Passion que le déhanchement sensuel des madones.

Cependant, quels que soient les droits respectifs des uns et des autres, c'est de la rencontre sur les bords de la Seine (et en Bourgogne dont les ducs apanagistes possèdent aussi la Flandre depuis 1384) de l'arabesque gothique, du lyrisme siennois et de l'appétit flamand pour la réalité que naît un véritable phénomène de cristallisation. Ou plutôt une sorte de précipitation fractionnée où chaque constituant est utilisé en proportions variables. Les artistes venus du Nord, sans renoncer à leur vision populaire, se plient à la pompe princière, au maniérisme courtois, fondé sur le « biau maintien ». On observe ainsi dans le même ouvrage la juxtaposition de personnages aristocratiques, aux attitudes formalisées et aux vêtements recherchés jusqu'à l'extravagance, et d'individus de basse extraction dont les traits sont souvent exagérés jusqu'à la caricature. On voit également apparaître des paysages illustrant les mois du calendrier (paysages cultivés avec un très grand soin, peuplés de paysans idylliques, alors que les campagnes sont souvent ravagées par la guerre, la peste et la famine !), des intérieurs de maison où règne la quiétude, peuplés d'animaux et d'objets familiers. Un monde fabuleux se déploie, d'autant plus fasci-

211. Jean de Beaumetz, *Calvaire au moine chartreux.* Vers 1390-1395. 60 x 48,5 cm. Paris, musée du Louvre.

nant que le profane se mêle au religieux et que l'imaginaire coexiste avec le quotidien.

Adieu aux images intemporelles et hiératiques : les événements représentés apparaissent à la fois féeriques et contemporains. Peu d'effets dramatiques, mais plutôt une tendance au pathétique ou à l'abstraction par la déformation, par l'élongation des figures, par la finesse ou la nervosité des visages et des mains, le tout suscitant plus l'attrait que l'émotion. Du jardin du paradis à la lamentation sur le corps du Christ mort, l'iconographie invite à la méditation mais aussi à l'enchantement. Le contenu et la forme s'épousent plus étroitement que jamais dans cette insolite kyrielle de manuscrits enluminés et de panneaux peints où le raffinement le dispute à l'outrancier, le grossier au sophistiqué, l'évasion au véhément.

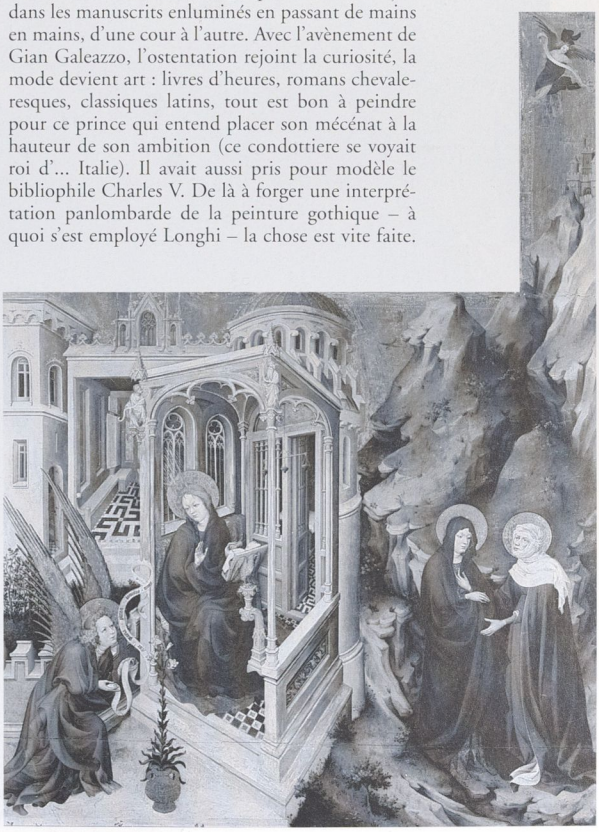
« OUVRAGES DE LOMBARDIE »

Ce long préambule pour trois raisons : d'abord, marquer l'importance du cosmopolitisme gothique face à la proto-Renaissance ; ensuite, laisser entrevoir les charmes de ce labyrinthe ; enfin, noter l'embarras de l'historiographie, italienne en particulier. Impossible, en effet, de considérer plus longtemps le style international comme un *decadentismo*, autrement dit un phénomène signifiant le déclin, la dégénérescence du Moyen Age. Mais quel fil d'Ariane saisir dans ce réseau d'influences croisées ? Comment admettre que le *grido* ait pu échapper, ne fût-ce que trois ou quatre décennies, à la *renovatio* ? Pour ne pas laisser l'Italie *fuori del campo*, on a tenté de récupérer ce phénomène versatile via... Milan.

Nous avons quitté les Visconti férus de chevalerie, de romans et de musique, d'amour et d'aventure. France et Bourgogne sont leurs modèles. Le *Livre d'heures de Blanche de Savoie* (Munich), décoré entre 1350 et 1378 par Giovanni di Benedetto da Como, est d'inspiration française ; les miniatures de *Lancelot du lac* (Paris, B.N.) et surtout celles de *Guiron le Courtois* (Paris, B.N.), vers 1370, s'ouvrent soudain à la vie d'une manière aussi subtile que cohérente. Quoi de plus naturel, de plus actuel que la *Partie d'échecs* ou la *Rencontre d'Arthur et des chevaliers* ? On pense à Altichiero ; on comprend pourquoi peut paraître obsolète la campagne de fresques inaugurée par le séjour de Giotto à Milan en 1335. Le plaisir entre en jeu dans les manuscrits enluminés en passant de mains en mains, d'une cour à l'autre. Avec l'avènement de Gian Galeazzo, l'ostentation rejoint la curiosité, la mode devient art : livres d'heures, romans chevaleresques, classiques latins, tout est bon à peindre pour ce prince qui entend placer son mécénat à la hauteur de son ambition (ce condottiere se voyait roi d'... Italie). Il avait aussi pris pour modèle le bibliophile Charles V. De là à forger une interprétation panlombarde de la peinture gothique – à quoi s'est employé Longhi – la chose est vite faite.

208

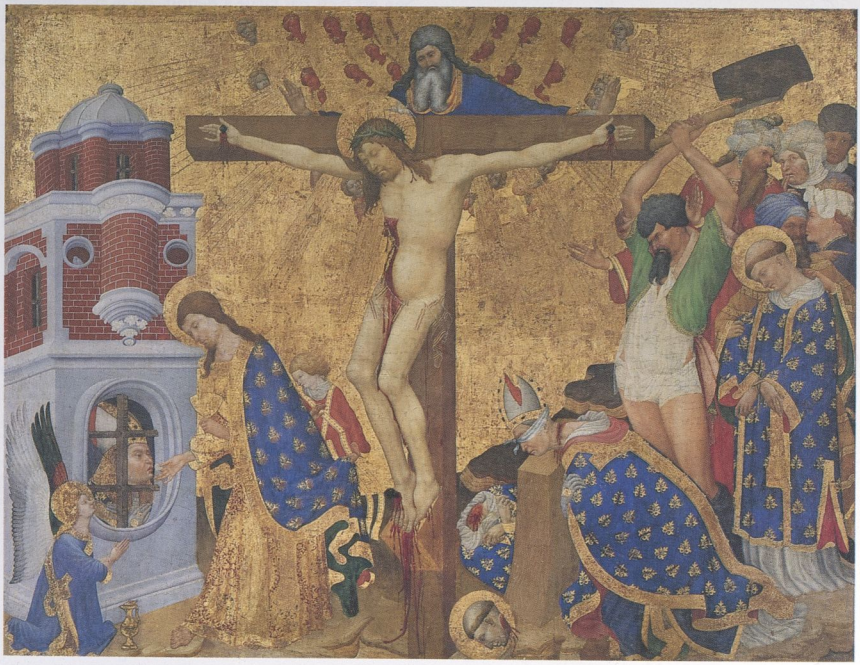
212. Melchior Broederlam, *Retable de la vie de Jésus*, volet gauche : *Annonciation* et *Visitation.* Vers 1394-1399. 108 x 75 cm. Dijon, musée des Beaux-Arts.



214. Anonyme bourguignon,
Portrait de Wenceslas, duc de Luxembourg.
Vers 1405-1415.
34,4 x 25,4 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

page ci-contre :

213. Jean Malouel,
Madone des anges.
Vers 1410.
107 x 81 cm. Berlin, Gemäldegalerie.



215. Henri Bellechose,
Retable de saint Denis.
1416.
162 x 211 cm. Paris, musée du Louvre.

216. Anonyme parisien, *La Mise au Tombeau.* Vers 1400-1405. 33 x 24 cm. Paris, musée du Louvre.

La renommée des « ouvrages de Lombardie » franchit les Alpes et atteignit Dijon et Paris, nous dit-on; c'est probable, puisque Gian Galeazzo avait épousé une sœur de Charles V, roi de France, et donné sa fille en mariage à Louis d'Orléans, frère de Charles VI, tout en gardant les meilleures relations avec l'empereur Wenceslas qui lui permit de transformer Milan en duché. Mais les échanges avaient lieu du nord vers le sud autant que du sud vers le nord, la Lombardie en étant de longue date le carrefour. On ne sous-estime pas l'originalité des artistes lombards, sachant qu'ils ne manquèrent pas d'étudier les peintures françaises et bohémiennes circulant à la cour des Visconti. Le luxe effréné des atours, les extravagances vestimentaires dont on peut suivre avec précision les étapes dans la production picturale, cette mode venait des cours de Bourgogne et de France que les nouveaux seigneurs rêvaient d'égaler.

L'historiographie italienne s'est cependant employée à établir la continuité d'un penchant « réaliste » de la peinture lombarde, par opposition à l'art plus intellectuel des Toscans. Ce « sanctuaire de la simplicité », comme Longhi définissait la Lombardie à propos de Caravage, fut d'abord attentivement décrit par Pietro Toesca : « Sur la fin du XIVe siècle et au début du XVe, l'art qui évolue vers un réalisme plus étroit, avant d'explorer l'essence intime des choses et la profondeur du sentiment humain, s'applique à rendre avec complaisance la surface des choses et, s'agissant de l'homme, avant d'en scruter l'âme, observe en détail son curieux et éphémère affublement vestimentaire. » Et de faire remonter l'origine de cette attention au réel à Giovanni da Milano où, écrivait Pietro Toesca, l'« on discerne la tendance à donner une grande importance à la représentation minutieuse et objective des formes vestimentaires, laquelle continue, à la différence des autres régions, de se développer d'une façon spécifique dans la peinture et la miniature lombardes ». Soit, mais il faut alors admettre que ce goût profane s'exerça au détriment de l'autorité formelle imposée par le giottisme sur l'art de la fresque tel qu'il se déploya dans les églises et oratoires de Lombardie entre 1340 et 1370. De l'esprit toscan et des penchants lombards, Giovanni da Milano avait accompli une synthèse ; celle-ci ne résista pas au vent soufflant du nord – c'est-à-dire de Bohême et de France entre 1365 et 1380.

Le chantier du Duomo, le plus vaste et le plus complexe édifice gothique d'Italie, s'ouvrit en 1386 avec le concours d'architectes et de sculpteurs allemands, français et italiens. Gian Galeazzo, féru de manuscrits enluminés, comme sa parentèle française, les princes de Valois, devait trouver là son homme : Giovannino de' Grassi, *capomaestro* du Duomo en 1391, également sculpteur et peintre. Son art n'est pas facile à définir, sinon par son rejet de la tradition giottesque. On y trouve des éléments étrangers, bohémiens et français, mais surtout un mélange complexe de naturalisme vigoureux et de raffinement exubérant. Gian Galeazzo avait confié à cet artiste versatile (quand ?) la décoration de son *Livre d'heures* (Florence, B.N.). Il devait en apprécier la passion pour la nature : on conserve à Bergame un cahier d'une soixantaine de pages consacrées en majeure partie à l'étude de la faune, où Giovannino se montre particulièrement attaché au rendu des peaux, des plumes et des fourrures ; nul ne l'égala avant Pisanello dans le dessin des animaux. 209.

Cet attrait pour les manifestations de la vie observées avec une grande exactitude participait en Lombardie d'un intérêt général illustré à partir de 1380 par une série d'ouvrages baptisés *Tacuinum sanitatis in medicina* (les plus remarquables exemplaires sont aujourd'hui à Paris, à Rome et à Vienne). Ce sont de véritables petits manuels d'hygiène où, à travers de multiples scènes de genre, sont évoquées, avec une objectivité quasi scientifique, l'action des aliments et des boissons, l'influence des plantes et des saisons. Giovannino de' Grassi n'apportait cependant pas une attention exclusive à la nature : les *Heures de Visconti* sont un somptueux joyau. Au milieu d'ors rayonnants, dont il tire des effets véritablement métalliques, s'inscrivent des scènes de la vie de la Vierge, des illustra- 205

tions de psaumes, de la Genèse, traitées comme des pierres précieuses, avec des bleus et des rouges éclatants entre lesquels se glissent, beaucoup plus délicats, des roses, des mauves, des jaunes... Les entrelacs de fleurs qui entourent chaque page accueillent cerfs, lapins et grues, papillons, mouches et scarabées, mais aussi guépards, lions, paons et perruches qui devaient peupler le zoo de Gian Galeazzo. De celui-ci Giovannino de' Grassi nous offre trois portraits révélant avec acuité la détermination et la ruse du personnage. Cette abondance à la fois ornementale et naturaliste fut interrompue par la mort en 1398, et achevée une vingtaine d'années plus tard, par Belbello da Pavia. Reste un problème : cette œuvre d'une liberté sans frein fut-elle entreprise vers 1390 ? Ou bien dès 1370, c'est-à-dire avant même l'avènement de Gian Galeazzo, comme semblerait l'indiquer la date figurant dans le *Joachim chassé du Temple* ?

Cette *vexata quaestio* serait cruciale si l'art de Giovannino de' Grassi et, d'une manière générale, les « ouvrages de Lombardie » avaient eu un écho précis au-delà des Alpes. On en relève quelques traces, certes, chez le Maître des Heures du maréchal de Boucicaut qui, s'il faut bien l'identifier avec Jacques Coene, vint travailler au chantier du Duomo juste après la disparition de Giovannino. Mais si le nouveau cours de la peinture lombarde participe au mouvement vers la réalité qui se manifeste un peu partout, il ne le conduit pas. Les artistes franco-flamands cherchent de leur côté une voie entre la grâce courtoise et le réalisme populaire ; ils regardent encore parfois vers l'Italie ; ils sont déjà habités par un tout autre esprit. Par ailleurs, les Valois avaient sans doute plus de moyens sinon d'exigences que les Visconti.

À la mort de Charles V, en 1380, ses frères – Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, Jean, duc de Berry, et, à un moindre degré, Louis, duc d'Anjou – reprirent et amplifièrent son rôle de mécène des arts et des lettres. Philippe le Hardi, puis son fils Jean sans Peur, eurent ainsi à leur service trois peintres originaires des Pays-Bas, Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam et Jean Malouel. Jean de Berry fut sans doute le plus grand « amateur » de l'époque, pendant une quarantaine d'années, à Paris et à Bourges. Sous l'égide de ces princes, le « gothique international » déploya sa séduction et sa mystique, et cet épanouissement favorisa l'apparition d'une peinture proprement septentrionale, une peinture où l'italianité se soumet à d'autres regards.

217. Jean Malouel, *Grande Pietà ronde.* Vers 1400. Diam. 52 cm. Paris, musée du Louvre.

218. Anonyme parisien, *Petite Pietà ronde.* Vers 1410. Diam. 17 cm. Paris, musée du Louvre.

LA TRIVIALITÉ SOUS LE FASTE

Le duché de Bourgogne était le dernier refuge de la chevalerie ; on en célébrait les traditions avec un faste inouï et un sens de l'étiquette dont l'Espagne des Habsbourg héritera. On pourrait trouver curieux qu'une cour aussi vouée au luxe et au protocole se soit entichée de la trivialité flamande, enrobée, il est vrai, d'élégance siennoise. Le duc de

219. Anonyme parisien, *Le Couronnement de la Vierge.* Vers 1410-1415. Diam. 20,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Bourgogne était devenu comte de Flandre en 1384, ce qui précipita cette évolution, d'autant qu'il s'entendait également à taxer les richesses bourgeoises des cités flamandes. C'est cependant dès 1375 que Philippe le Hardi fit venir Jean de Beaumetz de Paris, où il se trouvait alors. De ses travaux à Dijon il ne subsiste que deux panneaux (sur vingt-six) peints vers 1390-1395 pour la chartreuse de Champmol où se trouvait déjà à l'ouvrage Claus Sluter, sculpteur originaire de Haarlem, remarquable par sa façon d'unir la caractérisation des visages et la puissance plastique des drapés. Ce sont
211 deux *Calvaire au moine chartreux* (Louvre et Cleveland) : peint à la même échelle que les personnages sacrés, le moine est plongé dans la méditation au pied de la Croix, témoin et non acteur de la scène tragique. Si Beaumetz semble s'être inspiré de la *Crucifixion* de Simone Martini, aujourd'hui à Anvers, qui était peut-être alors à Dijon, il s'en sépara par cette innovation.

Avec Broederlam qui ne vivait pas à Dijon mais à Ypres, on a la surprise de découvrir encore la souplesse siennoise malgré la distance, mais aussi de voir franchir un pas décisif dans la représentation de
212 la réalité populaire. Les deux volets du triptyque sculpté, aujourd'hui à Dijon, qu'il exécuta pour la chartreuse vers 1394-1399, sont singuliers à un double titre : composition et style. Chaque volet comporte deux scènes simultanées, l'une située dans un décor architectural, l'autre dans un paysage. Si l'iconographie en demeure traditionnelle, le choix et la coexistence des thèmes – l'*Annonciation* et la *Visitation*, d'une part la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte* de l'autre – sont arbitraires. En outre, Broederlam se tient au confluent du Nord et du Sud, et fait prendre la pente flamande à la vague italienne. Dans un site rocheux emprunté à l'Italie, non seulement les arbres et les plantes sont l'objet d'une observation attentive, mais saint Joseph est tout bonnement un paysan qui se désaltère en chemin. Sa vérité est comme transfigurée par l'éclat des couleurs. Il en va de même pour l'âne, la fontaine et, dans la scène voisine, les visages, à l'exception de celui de la Vierge. Enfin, si Broederlam use de l'architecture selon des modèles italiens pour donner l'impression de la profondeur, la diffusion de la lumière modulant les ombres, le véritable trompe-l'œil des boiseries cachant le lit de la Vierge annoncent la grande peinture flamande. L'appétit de réalisme qui fait irruption dans cette œuvre composite est d'autant plus saisissant que Broederlam montre une superbe indifférence pour l'ordonnance rationnelle de l'espace, s'appliquant au contraire à inscrire la succession des scènes dans une continuité visuelle fictive, ce en quoi il se montre fidèle à l'imaginaire gothique.

De Jean Malouel, qui succéda à Beaumetz à la cour de Dijon, nous ne connaissons que deux ou trois tableaux qui lui sont attribués uniquement par un raisonnement stylistique. On y assiste à une autre métamorphose de l'influence siennoise dans un style à la grâce (volontairement ?) maladroite, à
la fois tendre et heurté : la *Grande Pietà ronde* du 217
Louvre, vers 1400, est lointaine jusque dans son désespoir. Le sang du Christ coule comme un élégant ruban. La *Madone des anges* (Berlin), vers 213
1410, étonne par sa stature comme par sa délicatesse, avec ces mains aux doigts effilés, ces mimiques angéliques qui s'accordent à l'ampleur des formes et à un coloris intense, presque dissonant, le manteau bleu de la Vierge surgissant au milieu des rouges et des ors sur un fond noir où volettent des papillons dorés. Une minuscule *Madone à l'Enfant*, au Louvre, dont les deux figures n'en constituent pour ainsi dire qu'une, unies par une immense mélancolie, était autrefois donnée à Jean Malouel : c'est sans doute une œuvre dijonnaise, vers 1420. Dans ses ouvrages, celui-ci joue, peut-on dire, avec une rare subtilité de l'élégance gothique et d'une vigueur expressive qui confèrent à ses personnages une forte présence. On a voulu lui
attribuer aussi *La Dernière Communion et le martyre* 215
de saint Denis (Louvre) qui, après sa mort en 1415, aurait été achevé par son successeur à la cour de Bourgogne, Henri Bellechose. C'est une œuvre où une certaine brutalité perce encore sous le raffinement et qui semble bien appartenir en totalité à Bellechose.

Ainsi s'achève la peinture bourguignonne qui cessera de l'être lorsque sera venu le moment de dire adieu à l'Italie, et à Sienne en particulier, une dizaine d'années plus tard. Jan Van Eyck, le nouveau peintre du duc de Bourgogne (qui a quitté Dijon pour la Flandre), accomplira alors la volonté de réalisme qui habitait par intermittence les artistes flamands depuis un demi-siècle. Il sera toutefois précédé par Robert Campin (le Maître de Flémalle), peintre indépendant et non de cour. Et peut-être par d'autres que nous ne connaissons pas. Qui était, par exemple, l'auteur du saisissant portrait de *Wenceslas, duc de Luxembourg,* et frère de l'empereur Charles IV (Madrid, collection Thyssen) ? Ce petit tableau de trente-cinq centimètres de haut est aussi précoce que singulier : précoce puisqu'on le situe entre 1405 et 1415, singulier parce que posthume. Qui pouvait peindre à cette date un portrait aussi plein de vie d'un prince disparu ? Un artiste bourguignon chez qui Charles Sterling a cru pouvoir discerner « une source commune pour les portraits de Robert Campin et de Pisanello » ?

LES PLAISIRS DE LA DÉVOTION

1415 : Azincourt. Jean de Berry disparaît l'année suivante à soixante-seize ans, ainsi que les trois frères de Limbourg à qui il avait confié ses *Très Riches Heures,* illustre chef-d'œuvre d'une illustre collection. Trente-six ans plus tôt, il avait hérité de la plupart des manuscrits de son frère Charles V : les œuvres de Jean Pucelle, Jean Le Noir, Jean Bondol, etc. Dès lors il devint le plus important commanditaire – et accapareur – de son temps, accumulant tableaux et livres enluminés, bijoux et pierres précieuses, sans compter les chiens et les... reliques. Il fit aussi bâtir moult palais et châteaux dont, grâce encore aux frères de Limbourg, nous conservons un fabuleux souvenir. De Bourges à Poitiers, d'Étampes à Bicêtre, de Mehun-sur-Yèvre à Lusignan. Au milieu de ce luxe incroyable, les peintures de manuscrit paraissent avoir particulièrement excité sa convoitise : peut-on qualifier d'ouvrages de piété les quinze livres d'heures qu'abritait sa bibliothèque ? Les quatorze bibles, seize psautiers, dix-huit bréviaires de sa « librairie » ?

Jean de Berry croyait pourtant au salut éternel et éprouvait, paraît-il, une prédilection pour les chartreux et les couronnes... d'épines, tout en aimant comme personne les biens de ce monde. Le voici tantôt en prière, tantôt arborant ou soupesant rubis et saphirs. Le voici surtout se présentant à saint Pierre à l'entrée du paradis. Plusieurs dizaines de ses portraits ont survécu (Millard Meiss en a catalogué soixante-six !) : ils ne dissimulent pas que cet homme pieux, tout à son amour des jeunes femmes, des chiens et des bijoux, n'avait pas pour principal souci l'amélioration du genre humain.

Orgueilleux, sensuel et sans scrupules, dit-on, nul ne prit davantage agrément à préparer son absolution en confiant aux peintres les plus habiles le soin de concilier le Ciel et la Terre, la dévotion et la pompe. De son père Jean le Bon, voire de l'une des épouses de son grand-père, Jeanne d'Évreux, il hérite comme ses frères, Charles V et Philippe le Hardi, d'un goût pour l'embellissement qu'il porte, à travers sa longue existence, à un degré de passion que les princes de la Renaissance ne dépasseront pas. Sans doute avait-il autant de curiosité que de sensibilité : témoins ces *Merveilles du monde* que lui offrit Jean Sans Peur, ou ces *Bucoliques* de

220. André Beauneveu, *Psautier de Jean de Berry : le prophète Isaïe.* Vers 1380-1385. Paris, Bibliothèque nationale.

221. Anonyme français (?), *Diptyque Wilton : Richard II présenté à la Vierge et à l'Enfant par ses saints patrons.* Vers 1395. Chaque panneau, 47,5 x 29,2 cm Londres, National Gallery.

Virgile, cette *Histoire romaine* de Tite-Live, ces *Cas des nobles hommes et femmes* de Boccace qu'il fit enluminer. Qui peut dire son rôle dans l'évolution des peintres se succédant à son service, de Beauneveu et Jacquemart jusqu'aux frères de Limbourg ? Que faut-il attribuer à son discernement et que doit-on à sa manie de collectionneur ? On peignait des tableaux à Dijon comme à Paris, et il fit certainement travailler les peintres d'ici (un document de 1391 recense vingt-cinq peintres dans la capitale) comme de là, d'un château à l'autre pourrait-on dire. Quel artiste ne fit-il pas travailler, ce fils, frère et oncle de rois qui ne vint au mécénat qu'après une vie déjà fort remplie (il était né en 1340), une vie peut-être décevante qu'il compensa par l'amour de l'art !

Des six tableaux, pas un de plus, considérés comme ayant été sans doute exécutés à Paris au début du XVe siècle, trois le furent peut-être pour lui et ce sont de minuscules ouvrages de dévotion privée. Le premier, une *Mise au Tombeau* (Louvre) où 216
figurait le duc lui-même, pourrait dater de 1400-1405 : les personnages y forment un groupe compact, leurs visages étant l'objet d'un traitement naturaliste très fouillé, tandis que le tombeau en diagonale esquisse la profondeur – le tout dans un coloris chaud. Le deuxième, la *Petite Pietà ronde* du 218
Louvre, vers 1410, en est proche, quoique la composition en soit plus déliée. Un troisième, une petite *Pietà* de format presque carré, aujourd'hui à Bruxelles, leur serait antérieur (vers 1400) : elle se distingue par une plus grande émotion, une certaine agitation. Voilà pour le duc ; restent trois tableaux sensiblement différents. D'abord une *Vierge à l'Enfant avec un ange et saint Jean Baptiste* (autrefois collection Vitale Bloch), encore plus minuscule (14,2 x 10,5 centimètres), vers 1400-1405, d'une séduisante douceur, attribuée à Colart de Laon, peintre de Charles VI, puis un *Couronnement de la* 219
Vierge (Berlin) à peine plus grand, vers 1410-1415, qui transforme l'événement sacré en une cérémonie courtoise. Enfin, vers 1415-1420, aurait été peint un panneau un peu plus important, *La Vierge* 204
enceinte et saint Joseph, accompagnés de deux sages-femmes (Washington), d'iconographie singulière avec son saint Joseph au front soucieux ; son auteur devait connaître le Maître de Boucicaut et les frères de Limbourg. Cette poignée d'œuvres, si petites que l'on pouvait les tenir dans une main, témoigne à la fois d'une grande finesse picturale et d'un sentiment humain intense que l'on retrouve souvent dans l'enluminure.

Les manuscrits enluminés ont survécu en plus grand nombre que les tableaux. Avaient-ils plus de succès auprès des princes et des bourgeois qui voulaient ressembler à ces derniers ? Cependant, à Paris,

le désert succède au Maître du Parement de Narbonne et aux *Grandes Chroniques de France*, pendant plus de vingt ans, c'est-à-dire entre 1380 et la fin du siècle. Hasard ? Ce fut en tout cas à Bourges que Jean de Berry invita André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin à lui décorer psautiers et livres d'heures. Bien que sa bibliothèque comptât nombre d'œuvres profanes – des *Métamorphoses* d'Ovide au *Roman de la rose*, des *Comédies* de Térence au *Décaméron* de Boccace –, la plupart consacrées aux joies et aux périls de l'amour terrestre, on notera que les ouvrages de piété se voyaient assigner les meilleurs artistes. Ainsi du *Psautier de Jean de Berry* (Paris, B.N.) qu'André Beauneveu, sculpteur de son état principal, orna, vers 1380-1385, de vingt-quatre prophètes et apôtres. Ce sont autant de variations sur un thème qui, si elles ne laissent guère de liberté à l'*ymagier*, apparaissent dans un coloris translucide comme des statues transformées en délicats joyaux. À la même époque, Jacquemart entra au service du duc et participa à l'enluminure des *Petites Heures du duc de Berry* (Paris, B.N.) : il y prit curieusement appui sur les œuvres de Jean Pucelle qu'il avait pu étudier dans la bibliothèque du duc, mais la douceur des gestes, l'abondance des drapés, les harmonies du coloris introduisirent dans l'ouvrage une éloquence lyrique d'inspiration siennoise qui fit aussitôt de lui le plus remarquable représentant de l'italianisme au nord des Alpes.

Jacquemart de Hesdin se vit alors confier par le duc la décoration de ses *Très Belles Heures* (Bruxelles, Bibliothèque royale) dont il fit vraisemblablement don quelques années plus tard au duc de Bourgogne. Cet ouvrage que l'on appelle aussi les *Heures de Bruxelles* est largement de sa main, à l'exception des initiales qui seraient d'un artiste italien dit le Maître des Initiales de Bruxelles. Celui-ci, d'origine bolonaise, actif à Paris entre 1395 et 1408, eut par ailleurs une importante production qui ne contribua pas peu à introduire dans l'irréalisme local les modes expressifs et naturalistes propres à Bologne. Jacquemart de Hesdin, le premier, n'y fut pas insensible et ses *Heures de Bruxelles* offrent, inscrits en pleine page, de véritables petits tableaux qui marquent, à travers l'observation des saisons, le début du paysage nordique. Le style devient plus fluide, plus tendre, avec des teintes légères ; on y relève une influence d'Altichiero dans la mondanité et dans les architectures. Cela ne soulève pas seulement la possibilité d'un voyage en Italie, mais témoigne d'une promptitude à assimiler et à évoluer. Le drame et l'expressivité font place à la réserve

222. Jacquemart de Hesdin (?), *Les Grandes Heures du duc de Berry : la réception du duc de Berry aux portes du paradis.* Vers 1409. Paris, Bibliothèque nationale.

et au détachement ; les épisodes religieux sont traités de façon alerte comme des événements historiques. La double page de dédicace mérite sa mise en exergue : Jean de Berry y est présenté à la Vierge par ses patrons, saint Jean Baptiste et saint André, sans aucune différence d'échelle entre les personnages sacrés et le commanditaire – une innovation que l'on retrouvera dans l'anonyme *Diptyque Wilton* (Londres) où Richard II s'agenouille lui aussi. Cet énigmatique ouvrage – français ou anglais ? – sans doute peint vers 1395 a quelque chose de paradisiaque par sa délicieuse finesse, son coloris de rêve. Le paradis était à la mode, si l'on en croit la *Réception du duc de Berry aux portes du paradis* qui achève les *Grandes Heures du duc de Berry* (Paris, B.N.). Des pleines pages de cet ouvrage, qui date de 1409 et est attribué à Jacquemart de Hesdin, il n'en subsiste qu'une, le *Portement de Croix* du Louvre, inspiré de Simone Martini. Le reste appartient à de nombreux assistants parmi lesquels on ne relève rien moins que le Maître de Boucicaut et le Maître de Bedford. La collaboration entre Jacquemart de Hesdin et le duc de Berry avait duré un quart de siècle, elle était demeurée dans le cadre de pieux ouvrages. Nul doute que les liens entre le commanditaire et son artiste furent étroits et que le choix des sujets comme de la forme faisait entre eux l'objet de suggestions et d'échanges. Ce sont les plaisirs nouveaux de la dévotion.

221

222

IX
L'ODEUR DU SANG ET LE PARFUM DES ROSES

LA PREMIÈRE « ÉCOLE DE PARIS »

À Paris, cependant, en ces premières années du siècle, les ateliers d'enlumineurs proliféraient. Paris c'est, entre les bras de la Seine, des marchands italiens et des peintres flamands qui s'affairent dans les ruelles autour de l'île de la Cité ; c'est le fol Charles VI qui se terre dans son château du Louvre entre son frère Louis d'Orléans et les ducs de Bourgogne ; c'est la guerre civile qui menace quand l'invasion anglaise marque un répit. C'est, entre princes, les meurtres qui succèdent aux embrassades. On y voit aussi l'empereur de Byzance, Manuel II, quémander des secours contre les Turcs, tandis que l'oncle du roi, Jean de Berry, accueille les artistes et leurs œuvres en son hôtel de Nesle et dans son château de Bicêtre. Y a-t-il alors des âmes bien nées encore capables d'éprouver un haut-le-cœur devant le spectacle de l'avidité et de la cruauté ? L'odeur du sang se mêle au parfum des roses, un art nourri d'extorsions et de pillages s'épanouit, offrant à ceux qui l'accomplissent comme à ceux qui l'ordonnent des jouissances dont la rareté accroît l'intensité. Ces jouissances font oublier quelques instants l'âpreté des temps et la violence des passions : étonnement devant la beauté non préméditée qui naît du rythme dansant des lignes et du contraste éclatant des couleurs ; fuite vers un passé imaginaire qui ressuscite l'esprit chevaleresque, anticipant le rêve italien d'antique gloire. Comme l'éclat des fêtes masque la peur ! La magnificence des vêtements, les misères du corps ! Les rudesses de la réalité s'escamotent sous la somptuosité et la luxuriance des formes.

Faut-il chercher dans cet accord d'une poignée de très hauts amateurs avec quelques artistes le sens d'une société à laquelle ils échappent par la singularité de leurs positions ? Vit-on jamais art plus élitiste réserver dans une période tourmentée ses splendeurs à des regards plus choisis ? On peut expliquer la signification des travaux d'enluminure par leur destination, religieuse ou sociale, on peut même distinguer ce qui est invitation à la prière de l'exaltation du mécène. Reste le passage de la méditation au plaisir, à qui l'on doit la multiplication des commandes. Sans lui, sans l'apparition imprévisible d'un sentiment esthétique qui s'exprime dans les cadeaux que reçoivent volontiers les princes, non seulement de leurs pairs mais d'écrivains ou d'artistes, pourquoi Paris, capitale d'un royaume divisé, menacé, serait-il devenu pour quelques années ce lieu privilégié de la création picturale ? Aujourd'hui encore, quand nous nous penchons avec une loupe sur une miniature, ce n'est pas seulement un monde aboli qui surgit devant nos yeux, mais la peinture, une peinture qui pendant quelques décennies remit la France au premier rang, à hauteur de l'Italie et même au-dessus d'elle pour l'art profane.

De l'« École de Paris », première du nom, qui s'épanouit pendant deux décennies, jusqu'à l'occupation de la capitale par les Anglais, on a identifié une trentaine de maîtres qui souvent collaborèrent

224. Maître de la Cité des Dames, *Christine de Pisan offre son livre à la reine Isabeau de Bavière.* Vers 1410-1412. Londres, British Library.

page ci-contre :

223. Les Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry : Avril.* Vers 1411-1416. Chantilly, musée Condé.

225. Maître du Couronnement de la Vierge, *Femmes nobles et renommées : Marcia peignant son portrait.* 1403. Paris, Bibliothèque nationale.

226. Maître de Gaston Phébus, *Livre de la chasse de Gaston Phébus : Du lapin et de toute sa nature.* Vers 1410-1415. Paris, Bibliothèque nationale.

au même ouvrage, comme ces *Comédies* de Térence où l'on ne dénombre pas moins de quatre mains. Littérature antique, légendes mythologiques, compilations historiques, récits de voyages, tout était bon à enluminer, qui mettait l'imagination des artistes à l'épreuve. Sans tradition ni modèles, à la différence des bibles et livres d'heures, ils empruntent attitudes et costumes à l'univers chevaleresque et courtois. Cette actualisation de l'anecdote ne suffit pas toujours à compenser l'hésitation de la composition et la banalité du dessin, mais la fantaisie de l'inspiration acquiert parfois une force insolite par son indifférence au réel. Cette indifférence éclate dans l'abstraction du coloris qui prend sa source non dans la réalité mais dans l'imagination de l'artiste. La palette souvent froide des Pucelle, Le Noir, etc., s'égaye vers 1400, le goût des grisailles cède la place aux couleurs les plus inattendues. Certaines œuvres leur doivent un pouvoir magnétique quand on les sort des bibliothèques où elles sont enfouies, comme des joyaux dans leur écrin.

Une grande variété régnait dans la production profane. Deux manuscrits du livre de Boccace, *Des femmes nobles et renommées* (Paris, B.N.), furent 225
offerts en 1403-1404, l'un à Philippe le Hardi, l'autre à Jean de Berry, chacun enluminé par un artiste différent d'origine néerlandaise. On y découvre un curieux aperçu de l'époque contemporaine, notamment dans les miniatures représentant des femmes peintres – l'une d'entre elles allant jusqu'à exécuter son autoportrait, un miroir à la main, pinceaux et bols de couleurs placés bien en évidence à ses côtés. Confirmation attendue, l'importance de la production de tableaux. Affirmation inattendue, le rôle des femmes. Celles-ci ont encore la part belle dans le *Livre de la Cité des Dames* (Paris, B.N.) écrit par Christine de Pisan, le premier écrivain du sexe faible ayant vécu de sa plume. Sa célébrité l'autorisait à faire enluminer des manuscrits destinés à Jean de Berry ou à Jean sans Peur ! À offrir en 1412 à la reine Isabeau de Bavière le recueil de ses œuvres (Londres, British Library) 224
illustrées par le Maître de la Cité des Dames ! Celui-ci – un Flamand qui devait connaître l'Italie – nous montre, dans un espace intérieur pré-eyckien, l'écrivain présentant son ouvrage à la reine, entourée de chiens et de dames de compagnie coiffées à la dernière mode. De la Cour, passons aux bois et aux champs : le Maître du *Livre de la chasse de Gaston* 226
Phébus (Paris, B.N., vers 1405-1415) se plaît à peindre des hommes et des chiens (et des lapins) robustes et agités. Il met une vigueur rustique, mais non dénuée de naturel, dans ses couleurs presque criardes. L'*Épître d'Othéa à Hector* (Paris, B.N.), autre exemple de l'abondante production littéraire de Christine de Pisan, constitue, en revanche, un véritable concours de fabulation : on doit au Maître de l'Épître (vers 1404-1408) les inventions iconographiques d'*Apollon et Daphné* et de *La Mort*, ainsi que le singulier emploi de tons pastel pour peindre des événements peu réjouissants. Son partenaire ou successeur, le Maître au Safran, aimait la couleur jaune, comme son nom l'indique : cela nous vaut une étonnante miniature, l'*Aurore amène le soleil*, 227
annonçant les frères de Limbourg (coup d'œil à la vie rurale) et Jan Van Eyck (les effets lumineux des *Heures de Milan-Turin*) : dans la fraîcheur du matin, au chant du coq, les nuages courent à travers

227. Maître du Safran, *L'aurore amène le soleil.* Vers 1404-1408. Paris, Bibliothèque nationale.

228. Jacques Coene (?), *Les Heures de Boucicaut : la Visitation.* Vers 1410-1412. Paris, musée Jacquemart-André.

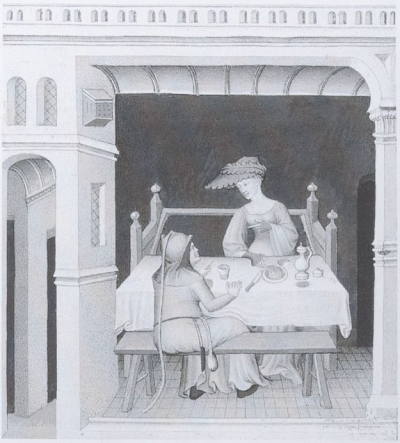
un ciel rougeoyant que scrute un paysan en train de s'habiller, dans un champ – jaune – où poules et oiseaux commencent à picorer. D'un tout autre caractère sont les illustrateurs des *Comédies* de Térence, 29 (Paris, bibliothèque de l'Arsenal, vers 1410-1415), manuscrits qui, comme le précédent, appartenaient à Jean de Berry : la plus grande fantaisie règne dans les scènes « antiques » avec leurs foules de personnages, tandis que les mœurs contemporaines sont traitées avec netteté et concision.

Quelle conclusion tirer de ce rapide survol ? La diversité de l'inspiration profane, passée la surprise provoquée par certaines pages, trouve assez vite ses limites. Les enlumineurs étaient apparemment plus à l'aise pour évoquer la vie de la Vierge que le siège de Troie ou l'allégorie de la Fortune et de la Pauvreté. Ce n'est pas dans les travaux séculiers que l'on explore la réalité avec le plus d'audace, mais dans les pieux ouvrages qui traitent les thèmes sacrés comme des événements vécus, situés dans des paysages reconnaissables. La foi, constatons-le, suscite encore les œuvres majeures, mêlant sentiment mystique et curiosité pour le monde. C'est le cas des *Heures du maréchal de Boucicaut* (Paris, musée Jacquemart- 28 André).

Symbole céleste et réminiscence d'orfèvre, voici les rayons dorés du soleil irradiant le bleu du ciel de la *Visitation* comme le panorama de la *Fuite en Égypte*, peintes par un maître que l'on identifie le plus souvent avec Jacques Coene – originaire de Bruges – vers 1410-1412, pour l'intrépide guerrier qu'était Boucicaut. Noblesse des personnages immobiles au centre d'une composition équilibrée, presque monumentale (dans des « tableaux » qui ne dépassaient pas quelques centimètres de hauteur), coloris à dominante bleue et rouge appliqués sur les draperies comme à des statues : rien de surprenant, sinon que l'Italie est plus présente que la *maniera parigina.* Cependant, derrière les figures s'ouvre un espace illimité, embrassé à travers une perspective aérienne où les formes lointaines se dissolvent dans l'atmosphère, tandis que la lumière nuance les couleurs. Ce désir d'appréhender la réalité, telle qu'il l'avait sous les yeux, le Maître de Boucicaut le manifeste avec une force qui nous émeut encore dans le *Martyre de saint Denis* : voyez la colline de Montmartre et les toits de Paris. À cette maîtrise naissante mais déjà étonnante du paysage s'ajoute la recherche de la profondeur par le jeu des architectures (notamment dans l'*Adoration des Mages* et dans la *Présentation de Jésus au Temple*), moins originale certes, mais qui témoigne d'une connaissance certaine de la Lombardie et peut-être d'Altichiero : Jacques Coene était à Milan en 1399.

On pourrait trouver maints autres signes de ce séjour transalpin dans son œuvre prolifique. En fait, Jacques Coene tâte de tous les genres et participe à tous les courants. On peut citer cinq exemplaires (avec celui de Boucicaut) de *Livres d'heures*, mais aussi un *Livre des merveilles* (Paris, B.N.) et les deux manuscrits des *Demandes faites par le roi Charles VI* 231 *avec les réponses de Pierre Salmon* (Paris et Genève). C'est dans l'un de ceux-ci, exécuté vers 1409-1412, que l'on admirera une scène d'intérieur pré-eyckienne, *Pierre Salmon s'entretenant avec Charles VI assis sur son lit en présence de trois courtisans.* La quête du réel, sinon la volonté d'illusionnisme, du Maître de Boucicaut est multidirectionnelle, si l'on 230 peut dire : dans le *Bréviaire de Châteauroux* (Châteauroux), vers 1414, l'ombre joue avec la lumière pour esquisser l'espace vers d'émouvantes vues de Paris ; dans les *Heures dites de Joseph Bonaparte* (Paris, B.N.), l'architecture de l'*Annonciation* (où l'ange vient de la droite) s'ouvre sur l'extérieur ; dans les *Heures ayant appartenu à Étienne Chevalier* (Londres, British Library), vers 1420, l'architecture de la *Messe des morts* s'ouvre sur l'intérieur, etc.

Un artiste novateur donc, à la tête d'un important atelier, avec un style d'une grande adaptabilité, tantôt curviligne et moelleux, tantôt privilégiant la fermeté linéaire, qui oscille entre le lyrique et le monumental, et influencera aussi bien Van Eyck



229. Maître de l'Hécyre, *Terence des Ducs : l'entremetteuse Syra conseille la courtisane Philotis.* Vers 1410-1415. Paris, bibliothèque de l'Arsenal.

que Fouquet. On aperçoit là toute l'ambiguïté des classifications : au confluent du Nord et du Sud, Jacques Coene prend des libertés avec le style international. L'harmonie de ses compositions, la profondeur où s'inscrivent ses paysages comme ses intérieurs l'éloignent du passé gothique. Cela plaisait : les commandes ne lui manquèrent pas, lui permettant de rester indépendant des princes, mais le privant peut-être de l'émulation d'un mécène éclairé. Comme étonné par ce qu'il avait découvert, il n'alla pas plus loin ; il s'en tint à la placidité de ses personnages sacrés qu'il posait avec soin dans un décor ordonné, prenant garde de ne pas troubler celui-ci par un excès de détails. S'il manifesta parfois une grande fraîcheur d'observation associée au sentiment de l'espace, il ne tarda pas à être dépassé dans cette voie.

230. Jacques Coene (?), *Bréviaire de Châteauroux : le Martyre de saint Denis.* Vers 1414. Châteauroux, Bibliothèque municipale.

LA GLOIRE DE JEAN DE BERRY

La vieillesse du duc de Berry, au milieu de tous ses trésors, fut couronnée par la découverte de trois jeunes artistes qui n'étaient autres que les neveux de Jean Malouel. Ils venaient des confins des Pays-Bas et de l'Allemagne : Pol, Jean et Herman de Limbourg. Ils avaient fait leurs débuts à la cour de Bourgogne ; ils ne pouvaient échapper au regard du connaisseur qui, depuis plus de trente ans, appréciait aussi bien les leçons du Trecento italien que le penchant gothique pour la flexibilité linéaire. Lequel dut s'enchanter de l'allègre mélange dont témoignent les *Belles Heures* (New York, Cloisters) 232 qu'ils enluminèrent pour lui vers 1408. Voilà une

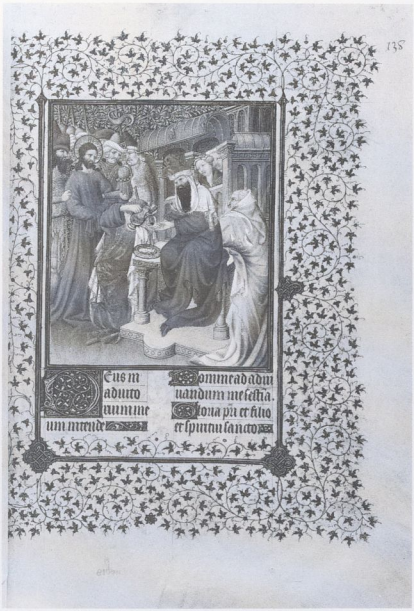
œuvre, en effet, où coexistent les modèles de composition italiens, l'élégance gothique et le goût populaire flamand. Y discerne-t-on la manière de chaque frère ? On a attribué, sans certitude, la simplicité et l'équilibre imprégnés de principes toscans à Pol, le lyrisme courtois à Jean, l'expressivité robuste à Herman. Pol passe pour le plus ambitieux. Parce que l'aîné ? Ces jeunes gens en tout cas faisaient mieux que promettre et méritaient bien un voyage en Italie, s'ils ne l'avaient déjà fait.

L'organisation monumentale de Giotto, la souveraine élégance de Simone Martini, les paysages d'Ambrogio Lorenzetti, les architectures et les foules d'Altichiero laisseront des traces dans les *Très Riches Heures* qui bientôt – à partir de 1411 ? – magnifieront la folle passion de leur seigneur et maître. Jamais œuvre pieuse ne fut davantage consacrée à l'exaltation d'un mécène, et plus encore, de ses possessions terrestres. Pourtant si Jean de Berry paraît avoir attaché un prix certain à l'évocation féerique de quelques-uns de ses châteaux, dont la splendeur surpassa tout ce que l'on avait vu jusqu'alors, il dut plus encore s'échauffer aux jouissances visuelles imaginées par les trois frères. Réunir dans un même ouvrage les principes de l'italianité, le maniérisme courtois et l'impulsion naturaliste, ne faut-il pas voir dans cette entreprise, autant qu'une œuvre collective, l'accomplissement des désirs, sinon la volonté d'un insatiable collectionneur ?

Un siècle après les fresques de Giotto à Padoue, les *Très Riches Heures du duc de Berry* (Chantilly) constituent le plus extraordinaire chef-d'œuvre d'un style gothique international dont il dépasse largement les limites, s'il n'en marque pas la fin. Un chef-d'œuvre inachevé, disparate, où le passé et l'avenir se croisent, se bousculent. La mort surprit les trois frères ; pour distinguer la part de chacun, aussi bien dans les cycles religieux que dans le calendrier, on ne dispose, comme pour les *Belles Heures*, que de la suggestion stylistique. Sachant cependant, à travers les documents, que l'aîné bénéficiait de la faveur particulière du duc, c'est Pol que l'on considérera non seulement comme le chef d'atelier mais aussi comme l'auteur des innovations les plus marquées. Tout donne à penser, en fait, que les trois frères collaboraient étroitement – et ne se posaient pas autant de questions que nous. L'un pouvait bien emprunter à Taddeo Gaddi la mise en scène architecturale de sa *Présentation de la Vierge au Temple*, l'autre envelopper dans une lumière nocturne un Christ à la sérénité pas très humaine, le troisième faire surgir en quatre exemplaires, comme dans une boule de cristal, une Ève aux courbes sensuelles parmi les symboles gothiques d'un irréel paradis perdu, nulle querelle d'école ne les opposait. Jean restait peut-être attaché à l'allongement des silhouettes et au raffinement des attitudes, Herman à l'expression des émotions, tandis que Pol manifestait une curiosité croissante pour le spectacle du monde. Chacun suivait sa pente selon ses moyens.

Faute de certitude sur le rôle de chaque frère dans les *Très Riches Heures*, nous dirons que deux visions s'y dégagèrent progressivement des courants qui, du Nord et du Sud, avaient convergé vers Paris. Voici d'abord la *Rencontre des trois Mages*, séduisant hybride de faste et de familiarité : devant un paysage où l'on reconnaît Notre-Dame et la Sainte-Chapelle se déploient des arabesques à consonances orientales doublées d'un riche coloris. À cette manifestation particulièrement imaginative de l'esprit « international » s'oppose maintenant une démarche de plus en plus ferme vers une représentation naturaliste : voyez ce paysage cultivé derrière les figures encore italiennes de l'*Annonce aux bergers*, ou, dans l'*Adoration des Mages*, l'individualisation des

231. Jacques Coene (?), *Pierre Salmon s'entretenant avec le roi Charles VI.* Vers 1409-1412. Genève, Bibliothèque publique et universitaire.



232. Les Limbourg, *Les Belles Heures du duc de Berry : Pilate se lavant les mains.* Vers 1408. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.

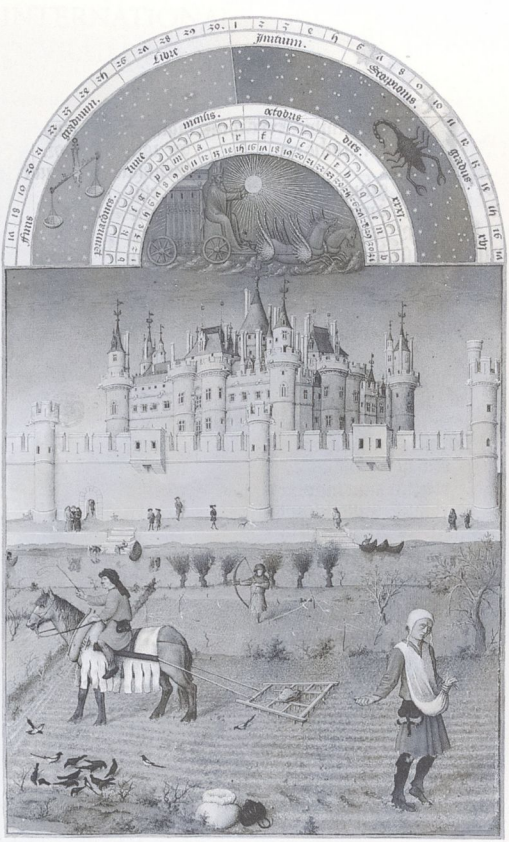
personnages dans la profondeur de l'espace. Cependant, cette exploration de la réalité s'arrête pour laisser place à la savante cadence, à l'ondulation hypnotique des lignes qui enveloppent le *Couronnement de la Vierge*, comme à l'image kaléidoscopique de l'Éden d'où sont chassés Adam et Ève. La composition est mal dimensionnée, les détails y gardent un rôle d'ornement : dernières hésitations d'un art nouveau qui va éclater dans le calendrier.

L'art des Limbourg évoquant les saisons ne se veut ni écho de l'histoire, ni leçon spirituelle ; il poursuit un songe. Précieux et précis, féerique et vrai à la fois, il se plaît à découvrir la beauté là où il la met, imposant le rythme de la calligraphie, l'enchantement des couleurs pures partout, à toutes choses – et d'abord au présent. Le présent menacé qui cherche l'oubli dans une inaccessible perfection. Le monde que Jean de Berry s'apprête à quitter, ses jeunes protégés vont lui en offrir une ultime vision, fabuleuse et exacte comme un rêve, faisant alterner une aristocratique élégance et l'observation directe de la réalité – le crépuscule et l'aurore. Comme si, libérés des conventions religieuses, les Limbourg avaient décidé d'aller jusqu'au bout de ce qu'ils avaient appris dans la bibliothèque du duc et de ce qu'ils avaient découvert, penchés à la fenêtre de ses châteaux.

C'est un maître du beau maintien et des somptueux brocarts qui exerce son dessin raffiné dans le banquet de Janvier comme dans les sorties champêtres d'Avril, Mai et Août. L'enlumineur s'entend à 223
ployer les corps sur un champ d'émeraude, à souligner l'affectation des attitudes en négligeant les proportions, à faire surgir des visages distingués et des mains fines de longues tenues d'apparat aux couleurs chatoyantes. Tout à la grâce des nobles seigneurs et gentes dames nés, semble-t-il, d'un coup de baguette, il n'accorde que des soins distraits au décor devant lequel ses délicates figurines évoluent. À ce suprême achèvement de l'art courtois s'oppose
la chasse au réel. Sans transition. De Janvier à Fé- 233
vrier, on ne change pas seulement d'univers social, mais de style. Il s'agit de l'un des premiers paysages de neige – après celui du château de Trente –, mais surtout nous sommes soudain plongés dans l'hiver par un regard aigu fouillant dans la profondeur de l'espace. Le peintre note les gestes les plus naturels, aucun détail ne semble lui échapper, jusqu'au linge qui sèche, aux traces de pas dans la neige. Nous respirons l'air qui descend de la colline dans l'enclos.

Les exemples d'une approche fragmentaire de la nature ne manquaient pas, de Sienne à l'Ile-de-France, en passant par la Lombardie et Avignon. L'exactitude s'y accommodait de l'incohérence. Comme si le champ de la vision était bloqué dans une position arbitraire. Et voici que, sous l'œil d'un peintre penché sur un parchemin, une parcelle de la réalité trouve son unité. Nous sommes invités à y pénétrer. Ainsi le paysage de Juillet ne va pas seulement des coquelicots parsemant le blé aux embrasures du château, mais paraît s'étendre au-delà de la miniature. De même les valets de chasse et la meute de Décembre qui jouent avec une laideur naturelle la scène de l'hallali ne nous retiennent-ils pas d'entrer dans la forêt dominant les tours du château de Vincennes. Chaque personnage soigneusement individualisé s'inscrit dans un espace traversé par la lumière qui projette son ombre (stupéfiante innovation à cette date ; si stupéfiante qu'on a avancé l'hypothèse que les ombres portées sur le calendrier auraient pu être ajoutées par Barthélemy d'Eyck vingt-cinq ans plus tard). Sa présence apparaît soudain accidentelle dans la géométrie cristalline des apparences. La peinture, pour quelques instants, devient fenêtre sur le monde.

Voici les bords de la Seine sous les murs du Louvre, tels qu'on pouvait les voir de l'hôtel de
Nesle en Octobre. Nul doute que les frères de Lim- 233
bourg prirent comme le duc, leur patron, un plaisir inédit à faire ainsi naître l'illusion de la profondeur à travers une succession de plans dont ils apprenaient à modifier la valeur et la texture. Dans ce paysage aux formes immuables embrassé d'un seul coup d'œil, la précarité des êtres vivants est accentuée par l'inachèvement de leurs gestes ; au loin, sur les berges, les silhouettes qui s'affairent ont, comme dans une *veduta* de Guardi, un vacillement éphé-



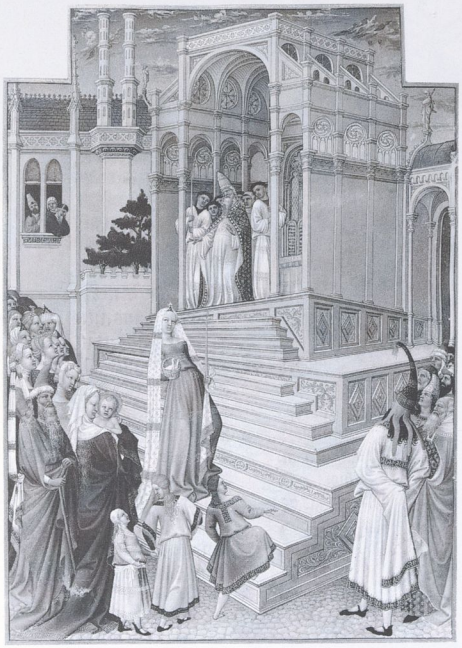
233. Les Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry : Février* et *Octobre*. Vers 1411-1416. Chantilly, musée Condé.

mère. Ni le lieu ni l'heure que l'artiste a choisis et isolés ne semblent avoir de limites : le déroulement des champs ne s'arrête pas où il a cessé de les peindre ; dans quelques minutes les acteurs et même la lumière auront changé.

Parvenu à ce degré de sensibilité à la veille de sa mort, Pol de Limbourg se trouvait à mi-chemin des Pays-Bas d'où il venait et de l'Italie où il était allé. Si l'on devine ce que Lorenzo Monaco et Jean de Limbourg pouvaient partager, on discerne ce que Gentile da Fabriano, Pisanello, voire Domenico Veneziano trouvèrent peut-être chez Pol revenu des sinuosités gothiques, et tourné vers l'exploration du réel. Ce mélange subtil du proche et du lointain, cette synthèse du plan et de l'espace qu'il atteint dans ses dernières pages n'étaient-ils qu'une étape vers l'inexorable perception des Flamands ou vers le lumineux calcul des Italiens ? On est plutôt tenté d'y voir l'esquisse d'une synthèse entre les deux pôles qui allaient bientôt régir la peinture : l'attention pénétrante chez l'aîné des Limbourg prépare la voie à Van Eyck ; la légèreté de sa main dans les arrière-plans, son coloris lumineux font entrevoir les paysages toscans et ombriens du Quattrocento. Il n'y a point là de contradiction, mais plutôt les prémices d'une Renaissance que Pol de Limbourg eût sans doute inaugurée sous le ciel de France s'il lui avait été donné de vivre. Il eût peut-être accompli le premier la fusion entre recherche de l'espace et observation naturaliste.

Nous ignorons tout d'une probable peinture sur panneaux des frères de Limbourg. Les tableaux parisiens ou bourguignons parvenus jusqu'à nous sont si rares qu'on n'en peut rien conclure. Sinon qu'ils paraissent plus archaïques, comparés aux *Très Riches Heures*. Le portrait de la *Jeune Femme de profil* de Washington, si « international » qu'on l'attribua naguère à Pisanello, vers 1420, ne nous éclairera pas. 236

234. Les Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry : le Paradis terrestre.* Vers 1411-1416. Chantilly, musée Condé.



235. Les Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry : la purification.* Vers 1411-1416. Chantilly, musée Condé.

Son exquise sinuosité, à la veille de l'entrée des Anglais à Paris, apparaît comme un défi, un refus de la réalité. Il est comme hors de l'histoire.

Tandis que se refermaient pour longtemps les manuscrits où le Maître de Boucicaut et Pol de Limbourg avaient commencé à interroger le monde, l'art courtois parisien continuait d'assumer son rôle jusque dans la débandade, trouvant même, avec le Maître de Bedford, la faveur de l'occupant. On doit à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, la commande à cet artiste d'un *Livre d'heures* (Londres, British Library) à l'occasion du mariage, en 1423, de sa sœur Anne avec le duc de Bedford, régent de France de 1422 à 1435 pour le compte du roi d'Angleterre Henri VI. C'est une œuvre retardataire, mais qui ne manque pas de séduction par son abondance narrative déployée dans un cadre irréel. On peut y voir encore, notamment dans les cinq grandes pages qui n'auraient peut-être été exécutées que vers 1430 (*la Création et la chute ; la construction de la tour de Babel ; la légende de Clovis ; la construction de l'arche de Noé ; la sortie de l'arche*), des extraits de la réalité surgissant ici et là dans un univers proprement féerique. L'extrême densité des détails prive certes de rythme la composition, mais comment ne pas tomber sous le charme d'une pareille richesse d'invention ? L'intarissable fantaisie du Maître de Bedford ne lui interdisait pourtant pas de se montrer un adepte du réalisme flamand, comme en témoignent ses minuscules mais très précis portraits du duc et de la duchesse ; il semble même qu'il n'ignorait pas l'œuvre de Campin ni celle de Van Eyck auxquels il fit des emprunts dans son *Bréviaire du duc de Bedford* (Paris, B.N.) laissé inachevé en 1433. C'est cependant l'extravagance de ses inventions iconographiques, soulignée par un coloris ne reculant pas devant la stridence, qui distingue le Maître de Bedford dans un monde en proie à la violence.

Dans le royaume de France envahi et disloqué, les *Grandes Heures dites de Rohan* (Paris, B.N., vers 1414-1418) paraphent, et d'une manière inattendue, cette Renaissance avortée. Leur auteur semble répondre à ces temps de désastre par le mépris de toute convention. Le goût de la déformation, le jeu des disproportions l'habitent. Accueilli à la cour de Yolande, duchesse d'Anjou, ce « *magnificent barbarian* », ainsi que l'appelle Panofsky, indifférent aux volumes et à l'espace comme à la narration, maniait le trait comme un fouet, rythmait la surface par le déchaînement du geste et la distorsion de l'attitude. Sans doute avait-il une longue pratique de l'enluminure, mais s'il n'ignorait rien ni du Maître de Boucicaut ni des frères de Limbourg auxquels il fit quelques emprunts iconographiques, il ne s'arrêta pas un instant à leurs innovations. Bien au contraire, il s'opposa avec brutalité, avec une sorte de rage, à leur naturalisme comme à leur quête de la

INTERNATIONAL, VRAIMENT ?

De fêtes en meurtres, de débauches en déroutes, la France s'épuisait. L'Anglais à Paris, le Bourguignon délaissant Dijon pour Bruxelles, elle s'effaça devant l'Italie et les Pays-Bas pour longtemps. Pendant plus de vingt ans, au-dessus de ses déchirements, elle avait cru pouvoir continuer à donner le ton, accueillante aux Flamands qui, sur les bords de la Seine, devenaient eux-mêmes, après avoir regardé les nouveautés italiennes. Ce fut l'éphémère triomphe de la première « École de Paris ». Toutes les cours, toutes les guildes bourgeoises n'adoptaient-elles pas, à son exemple, ces modulations linéaires, ces couleurs vives, ce raffinement mélo-

236. Anonyme franco-flamand, *Jeune Femme de profil.* Vers 1415-1420. 52 x 36,6 cm. Washington, National Gallery of Art.

237. Les Limbourg, *Les Très Riches Heures du duc de Berry : la rencontre des Rois Mages.* Vers 1411-1416. Chantilly, musée Condé.

beauté. Projetant son tempérament visionnaire sur un fond abstrait, cet expressionniste imprévu passerait pour réactionnaire...

Qui était-il donc ? Un Espagnol, un Allemand ? Toutes les hypothèses se sont révélées vaines. On suppose seulement qu'il était à la tête d'un vaste atelier ; il n'a exécuté lui-même que quelques pages des *Heures de Rohan.* Sans doute produisait-il aussi des tableaux ; ce qui en a survécu – un panneau démembré d'une *Annonciation* avec le donateur agenouillé à Laon et peut-être le petit *Portrait de Louis II d'Anjou* à la Bibliothèque nationale – révèle un sens flamand de l'observation qui le conduit à rendre ce que pouvaient ressentir ses modèles plus qu'à les célébrer. L'évocation de l'angoisse et de la mort est bien plus encore l'occasion de manifester sa recherche de l'émotion, son expression des sentiments. Avec une intensité à la limite de la folie, sa *Déploration du Christ* comme son *Mort devant son Juge* témoignent, dans les *Heures de Rohan,* d'une imagination hors de toute réalité.

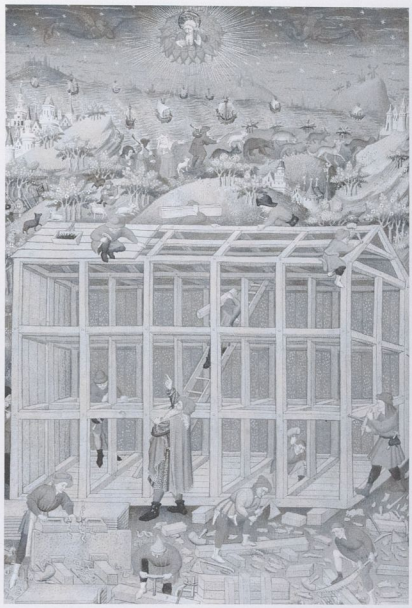
Cette imagination semble plonger ses racines dans la terreur médiévale pour en faire jaillir les formes pathétiques d'une conscience tragique. Dans l'univers dédramatisé et sophistiqué de l'art princier, la véhémence du Maître de Rohan a tout à coup l'inconvenance de la vérité. Et cette vérité, c'est la douleur et le désespoir que dissimulent belles manières et riches atours.

239. Maître de Bedford, *Les Heures du duc et de la duchesse de Bedford : la construction de l'arche de Noé.* Vers 1430. Londres, British Library.

238. Maître de Rohan, *Le Mort devant son Juge.* Vers 1414-1418. Paris, Bibliothèque nationale.

dique sans se soucier des apparences, encore moins du réel ? La ponctuation de détails naturalistes faisait tout simplement partie du jeu. Goût des contrastes qui, par quelques morceaux choisis de la réalité, souligne la virtuosité non figurative des courbes et des rythmes, jusqu'à laisser coexister, nous l'avons vu dans les *Très Riches Heures*, une quintessence de gothique courtois et la passion du réel. Cette coexistence entre la nostalgie et le regard sur la réalité aurait-elle pris fin si le prince et ses artistes avaient pu poursuivre leur commune entreprise ?

Autour de 1400, on observe partout l'épanouissement de ce style cosmopolite par la circulation des artistes et des œuvres dont la France était l'un des centres mais point le seul. L'épanouissement, pas



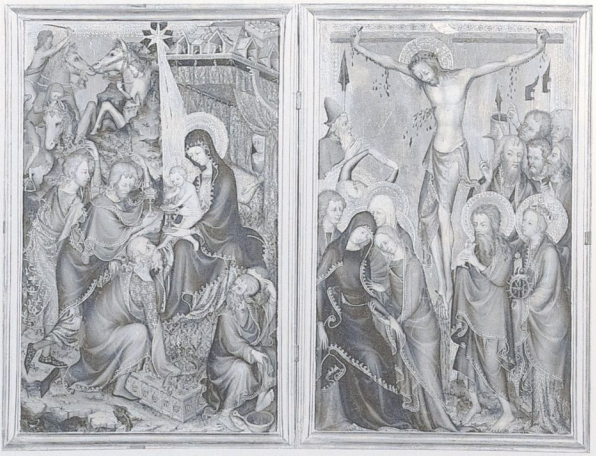
l'uniformité : à chacun son climat spirituel, en Westphalie et dans les Marches, en Catalogne et en Bohême. Ici une vision de rêve inclinait à l'exagération maniériste, là l'intensité poétique naissait de l'ingénuité des formes ; tantôt la piété devenait sentimentalité, tantôt l'exaltation religieuse engendrait l'émotion expressionniste. Partout le miroir de la peinture ne reflétait qu'une beauté de légende.

L'instabilité même paraissait féconde qui, comme le vent emporte le pollen, poussait les peintres sur les routes au-delà du Rhin, des Alpes, voire des Pyrénées, vers les villes où nobles et bourgeois commençaient à se mêler. On retrouvait partout les mêmes formes échappées de l'irréel pour nourrir le rêve, mais traitées selon des tempéraments différents : à la grâce et à la simplicité des Italiens et des Français, on préférait plus au nord et plus à l'est la rutilance et la richesse. Ceci ne se passait pas sans transitions ni confusions parfois, si intenses étaient les échanges, si fréquents les emprunts. C'est des confins des Pays-Bas et de l'Allemagne qu'est peut-être originaire une série de tableaux datant des environs de 1360 qui furent longtemps considérés comme français : le petit diptyque du Bargello (Florence), avec l'*Adoration des Mages* et la *Crucifixion* que l'on a cru parisien en raison de ses affinités avec le *Parement de Narbonne*, et l'*Annonciation* de la collection Sachs (Santa Barbara) qui en est proche ; le grand diptyque du Bar-

gello, dit « Carrand », avec la *Madone à l'Enfant entourés d'anges et de saints* et la *Crucifixion,* qui passa un moment pour provenir de Valence. « Mi-parisien, mi-rhénan », a-t-on pu aussi dire des petits panneaux qui devaient constituer un quadriptyque (aujourd'hui dispersé entre le musée Mayer Van den Bergh à Anvers et la Walters Art Gallery de Baltimore), où l'on voyait à l'extérieur le *Baptême du Christ* et *Saint Christophe,* et à l'intérieur l'*Annonciation,* la *Nativité,* la *Crucifixion* et la *Résurrection* : exécutées vers 1400-1410, ces scènes qui montrent une connaissance aussi bien de Broederlam que de Conrad de Soest constituent aussi un prélude à la vision réaliste de Campin et de Van Eyck. D'un accent populaire enfin qui a pu la faire croire d'origine germanique, une *Nativité* (Berlin, Deutsches Museum) ne dépassant pas vingt-cinq centimètres de haut, vers 1410-1415, nous montre la Sainte Famille dans son quotidien, avec des traits où la simplicité le dispute à l'humour : Jésus trottant vers Joseph pour échapper au bol de soupe que tient la Vierge, les anges préparant son bain, la réfection de la toiture de chaume, ce qui n'interdit pas l'élégance du brocart couvrant le lit ou du rideau de bain.

Dans le premier quart du XVe siècle, cette bonhomie bourgeoise fut l'un des ingrédients de la peinture à Cologne, la ville la plus peuplée – 40 000 habitants – d'Allemagne. Elle accueillit avec la satisfaction que procure la prospérité le *weicher stil,* le « style doux » ou « moelleux » dont la Bohême donnait alors l'exemple. La souplesse et la tendresse des formes à la mode à Prague au tournant du siècle donnent naissance aux *Schöne Madonnen* qui, sur les bords du Rhin, prennent l'accent français. Les paisibles madones du Maître de Sainte Véronique (Londres, Munich, Nuremberg) ou du Maître de Saint Laurent (Cologne), la quiétude de la *Vierge à la fleur de vesce* (Cologne) indiquent assez le bonheur béat des riches bourgeois de Cologne qui se hissent au niveau des princes et semblent trouver dans le tableau de dévotion un moyen aussi confortable qu'envoûtant de tranquilliser leur conscience. Mysticisme, dit-on ? Sentimental à tout le moins. Chez ces beautés un peu molles, la sensualité se glisse sous le sacré.

À ces artistes anonymes, coulés dans le même moule, s'opposent, en montant vers le nord, de fortes personnalités qui ne cherchent pas à séduire : Conrad de Soest, dans la région de Dortmund, et Maître Francke, à Hambourg. L'un et l'autre restent mal connus. Du premier demeure *in situ,* à Bad Wildungen, un retable d'une taille unique à l'époque – plus de sept mètres de large –, où la *Crucifixion* est entourée de douze scènes de la *Passion du Christ,* signé et daté (1400 ou 1404 ?). Œuvre religieuse ? Oui, mais d'une singulière âpreté : l'abstraction de la ligne élimine tout sentiment. Au pied de la Croix, les saintes femmes sont aussi insensibles au drame que les arrogants seigneurs qui s'exhibent dans de somptueux atours. Élégance des attitudes – le corps du Christ lui-même s'étire voluptueusement –, acidité des couleurs, utilisation artificielle de l'espace pour la mise en place des personnages, la tragédie devient ballet jusqu'à l'extravagance des chausses et des doigts effilés. Conrad de Soest ignore ou dédaigne les aspirations naturalistes. Cette audacieuse performance n'aura pas de suite connue. Vers 1420, à Dortmund, son *Retable de la Vierge,* très mutilé, indique une évolution vers des formes monumentales et sereines qui évoquent Maître Bertram.



240. Anonyme français (?), *L'Adoration des Mages* et *La Crucifixion.* Vers 1360. Chaque panneau, 54 x 46 cm. Florence, Museo del Bargello.

241. Maître de Cologne, *Vierge à la fleur de vesce.* Vers 1415-1425. 59 x 78 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Museum

243. Maître Francke, *Retable de sainte Barbe*. Vers 1430-1435. Chaque panneau, 95 x 54 cm. Helsinki, Nationalmuseum.

242. Conrad von Soest, *La Crucifixion*, panneau central. 1400 ou 1404. 158 x 158 cm. Bad Wildungen, Stadtkirche.

Celui-ci avait subi l'influence de la Bohême ; son successeur à Hambourg, Maître Francke, connaissait peu ou prou l'art franco-flamand, en particulier les miniatures auxquelles il emprunte certains motifs et leurs principes de composition. Sa chronologie, comme son origine, ont longtemps été discutés. Peut-être était-il un moine dominicain venu de Gueldre, cette province des Pays-Bas si féconde en talents picturaux (Malouel et les frères de Limbourg en partirent également, mais vers le sud). Il acquit en tout cas une grande notoriété dans les ports de la Baltique hanséatique, de Hambourg à l'Estonie en passant par la Finlande. Ainsi le *Retable de sainte Barbe*, d'abord considéré comme une œuvre du début du siècle, situé aujourd'hui vers 1430-1435, est-il conservé à Helsinki. Cet éloignement ne servit guère la gloire de Maître Francke ; ses huit panneaux valent pourtant, comme on dit, le détour, animés qu'ils sont à la fois d'imagination insolite et de verve réaliste. Devant un fabuleux paysage, se dressent avec la spontanéité du rêve des personnages de contes et légendes, unissant l'approche concrète flamande à l'extravagance française et à la mystique germanique. Œuvre d'une extrême liberté, mais à l'inspiration fortement méditée qui se plaît à mêler des figures de taille inégale, en

244. Maître
de Haute-Rhénanie,
Le Jardin du paradis.
Vers 1410-1420.
26,3 x 33,4 cm. Francfort,
Städelsches Kunstinstitut.

jouant d'une manière absurde avec la perspective. Maladresse ou volonté de bousculer le spectateur, de déranger sa sensibilité ?

Auparavant, vers 1420, Maître Francke avait peint un *Homme de douleur* saisissant, presque agressif, aujourd'hui à Leipzig : le Christ agonisant, livide, les membres raides dans une position angulaire, s'avance soutenu par des anges aux regards et aux gestes vifs, dans un espace abstrait – au fond d'or se superpose un cadre noir décoré de roses métalliques. En 1424, Maître Francke avait entrepris dans le même esprit mystique le *Retable de saint Thomas* (Hambourg) dont les épisodes les plus violents (les scènes de la *Passion du Christ* et celles de la *Vie de saint Thomas Becket*) ont une théâtralité qui étonne plus qu'elle n'émeut. Sans doute les rudes marchands de Hambourg goûtaient-ils les fortes sensations jusque dans le détachement que leur peintre, attentif aux attitudes et aux costumes comme aux gouttes de sang, savait garder. Rien de moins expressionniste, quoi qu'on dise, que cet assassinat de l'archevêque de Canterbury ou que ce Christ flagellé. L'un et l'autre subissent en silence la bestialité de leurs bourreaux. On est interloqué. Comme si la cruauté infligée à des victimes aussi distinguées appelait chez ce peintre l'étonnement ou le mépris. Ou voulait-il faire la leçon à ses commanditaires ? Il suffit, du reste, de contempler les deux scènes adjacentes de l'*Enfance du Christ* – la *Vierge adorant l'Enfant* et l'*Adoration des Mages* – pour mesurer que Maître Francke savait aussi faire preuve d'une simplicité très recherchée pour inviter le spectateur à la prière.

245

246

245. Maître Francke, *L'Homme de douleur.* Vers 1420. 42,5 x 31,3 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

246. Maître Francke, *Retable de saint Thomas : le Martyre de saint Thomas Becket.* 1424. 83,8 x 84,5 cm. Hambourg, Kunsthalle.

Son œuvre connu s'achève vers 1435-1440 avec un autre *Homme de douleur* (Hambourg) où l'inspiration religieuse prend appui sur une vision violemment réaliste qui semble ne rien devoir à Campin ou à Van Eyck. Quoi qu'il en soit, Maître Francke se révèle un artiste d'une puissante originalité, dont l'évolution échappe aux limites du gothique international. Son isolement souligne l'envergure de son esprit, sinon les exigences de ses commanditaires.

Quelles étaient donc les exigences de ceux qui, entre Bâle et Strasbourg, vers 1410-1420 firent choix pour leur dévotion du *Jardin du paradis* (Francfort), sujet qui dut être fort répandu s'il en subsiste peu d'exemples. Le symbole de la virginité – *hortus conclusus* – y fait bon ménage avec le charme érotique. Sur un tapis de fleurs et de plantes rendues avec minutie, les visages au front bombé des personnages divins ont une douceur qui serait provocante si une symphonie d'outremers et de vermillons, de verts et de siennes ne nous entraînait hors du temps. L'auteur inconnu de cet imaginaire sacré qui prend la forme d'un univers de poupée produisait-il en série ces merveilleux – au sens

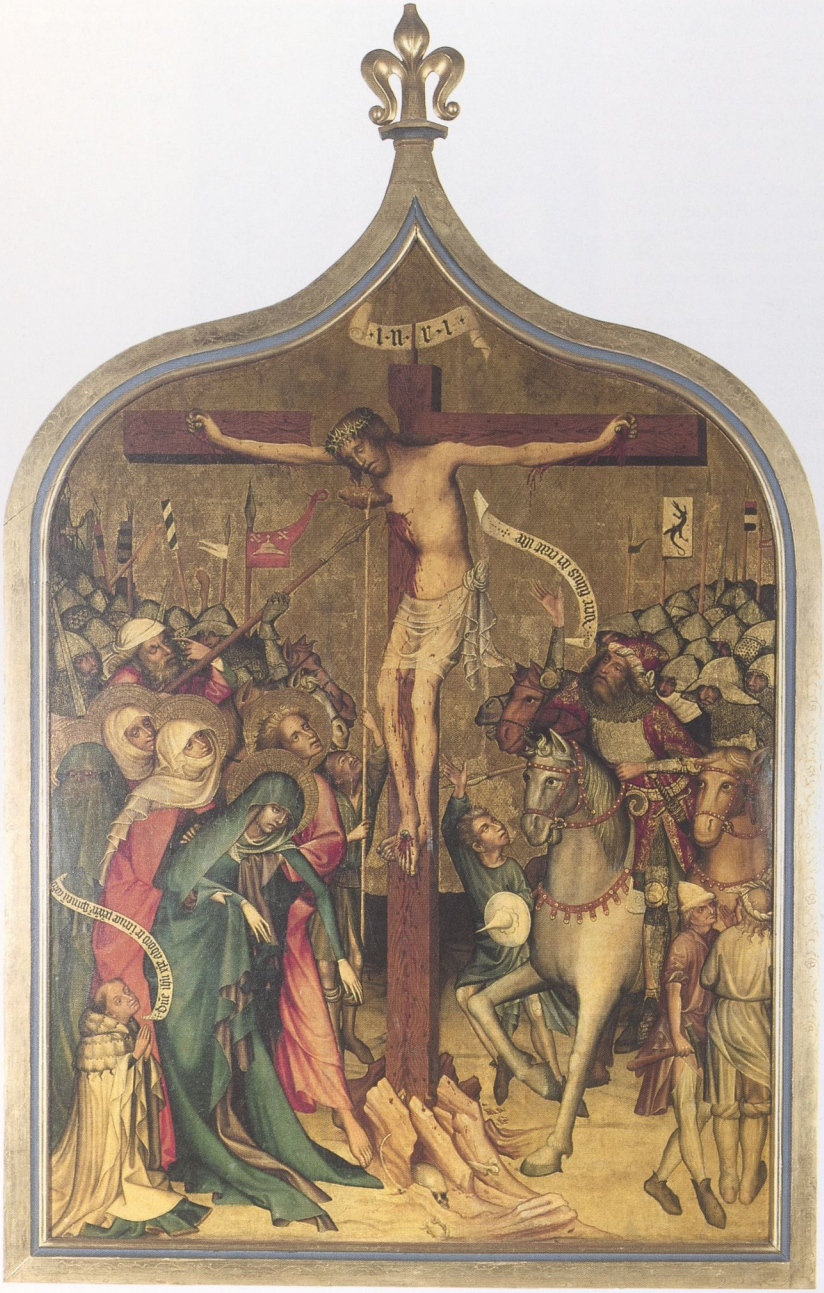
propre – petits tableaux ? Était-il allemand ou français ? Une petite *Annonciation*, à Winterthur, est d'un style proche, avec un accent bourgeois en plus, de même que deux panneaux attribués à un maître strasbourgeois, l'*Éducation de la Vierge* et le *Doute de Joseph* (Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame) où l'appréhension de la réalité s'esquisse nettement.

Si dans le Haut-Rhin on oscille entre l'Italie et les Pays-Bas, le grand *Triptyque de Pähl* (Munich, Bayerisches Museum), exécuté un peu plus tôt, vers 1400, dans le sud-est de l'Allemagne, montre une délicatesse dans les visages et les gestes, une élégance dans les drapés qui évoquent pour les uns le Maître de Trebon, pour les autres Michelino da Besozzo. La *Trinité* de Londres, aux formes aussi lumineuses que son iconographie est impressionnante, fut peinte en Autriche entre 1410 et 1440 : elle a été attribuée à un maître français, ou du moins influencé par des modèles français. Même quand l'auteur d'un *Polyptyque de la Crucifixion* (Esztergom), peint en Hongrie en 1427, bénéficie d'un nom, Thomas de Coloswar, il est difficile de démêler ce qu'il doit au Maître de Trebon et à l'art franco-bourguignon. C'est dire combien, entre le Rhin et le Danube, la confluence des courants venus du sud, de l'ouest et du nord est intense en ce début du siècle. Affinités bohémiennes encore dans l'*Ex-voto de saint Lambert* (Graz), œuvre autrichienne à la date incertaine – entre 1420 et 1440 – où la Madone de Miséricorde occupe la gauche du tableau tandis qu'à droite se déroule une bataille contre les Turcs, le tout devant un ciel de nuit à l'impénétrable mystère. Mais ce Maître de Saint Lambert pourrait être aussi l'auteur d'une petite *Trinité* (Vienne) qui fait songer à... Malouel, et l'on a été tenté de lui attribuer la *Trinité* de Londres (citée plus haut). De même à Nuremberg, le peintre du *Retable Imhoff*, entre 1418 et 1422, se souvient-il à la fois de Maître Théodoric pour la complexion massive des corps et du Maître de Trebon pour l'expression mystique des visages.

Mais que penser du Maître d'Heiligenkreuz, en Basse-Autriche, auteur vers 1410 de deux petits diptyques, l'un avec l'*Annonciation* – l'ange à droite comme dans les *Heures* dites *de Joseph Bonaparte* du Maître de Boucicaut – et le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Vienne), l'autre avec la *Mort de la Vierge* (Cleveland) et la *Mort de sainte Claire* (Washington) ? Pour les historiens autrichiens, c'est un artiste français, pour les historiens français, un artiste autrichien ; d'autres ont voulu reconnaître un artiste provençal, voire le Maître de Rohan soi-même. N'est-ce pas plus simplement un peintre itinérant qui connaissait la France ? L'or finement travaillé, la préciosité des attitudes et la singularité des visages semblent bien venir de l'Ouest, comme les couleurs maniées avec l'art d'un enlumineur parisien. En revanche, la grâce étrange des saintes et des nonnes aux longs doigts effilés qui se pressent au chevet de sainte Claire, cette cohorte à l'expressivité retenue et quelque peu mystique doivent sans doute davantage à un climat germanique propice aux dérives de l'imaginaire. Il s'agit en tout

247. Maître d'Heilingenkreutz, *La Mort de la Vierge*. 1410-1420. 66 x 53,3 cm. Cleveland, Museum of Art.

248. Anonyme autrichien, *La Trinité*. Vers 1410-1440. 118,1 x 114,9 cm. Londres, National Gallery.



249. Thomas de Coloswar, *Polyptyque de la Crucifixion.* 1427.
242 x 177 cm. Esztergom, Christian Museum.

250. Bernardo Martorell, *Saint Georges et le dragon.* Vers 1430-1435. 142,3 x 96,5 cm. Chicago, Art Institute.

cas d'un grand inventeur de formes qui n'a pas son pareil alentour.

Les grandes personnalités n'ont parfois ni rivaux ni successeurs. En Bohême, le Maître de Trebon, lui non plus, ne suscita guère de vocation. L'*Adoration de l'Enfant* (Hluboka), sortie de son atelier peu avant 1400, n'a plus grand-chose de son mystère mystique et ne garde que l'abstraction linéaire de ses drapés entourés de morceaux naturalistes. Vers 1410, un artiste autrichien (?) peignit encore avec une méticuleuse douceur une *Adoration des Mages* (Budapest) réminiscente du Maître de Trebon – et ce fut tout. Bientôt le « beau style », avec son penchant décoratif, prendra le pas sur l'expression, on se tournera vers un idéalisme produisant en série de douces madones, pleines de flexible noblesse : rêveuse *Vierge de l'épitaphe de Jeren* en 1395, resplendissante *Madone de la cathédrale Saint-Guy* (Prague) et délicate *Madone de Jinchichuv Hradec* (Prague), toutes deux vers 1400. Une variante apparaît avec la *Madone de Roudnice* (Prague), l'Enfant passant de la gauche à la droite et surtout son regard croisant celui de sa mère. Ensuite, entre 1410 et 1420, la peinture perd toute vitalité avec un retour hésitant au maniérisme expressif comme dans le *Retable de Roudnice* (Prague) et le *Retable de Rajhrad* (Brno et Prague), œuvres de peu d'invention, ou bien avec des objets de luxe d'une grande sécheresse

251. Maître de Saint Guy, *La Madone de la cathédrale Saint-Guy.* Vers 1400.
51 x 39,5 cm. Prague, Národní Galerie.

252. Maître de Nuremberg, *Retable Imhoff.* Vers 1418-1422.
115 x 150 cm. Nuremberg, église Saint-Laurent.

telle la *Madone de Vyssi Brod* (Vyssi Brod). Le lyrisme et le naturalisme qui ont mis la peinture bohémienne à l'avant-garde du « style international » sont en voie de disparition quand s'achève le règne de Wenceslas, fils du grand Charles IV. Seul subsiste, quelque temps, l'art de la miniature. Le Maître du Martyrologe de Gérone en est le plus remarquable exemple : son abondante production révèle qu'il n'ignorait rien de l'enluminure française ; tantôt, comme dans l'*Antiphonaire de Sedlec* (Brno et Budapest), il se montre, vers 1420, particulièrement attentif à l'expressivité des figures placées dans un cadre décoratif conçu avec soin, tantôt, comme dans la *Bible de Boskovice* (Olomouc), il s'attache à une mise en place très organisée des paysages dans leur profondeur. Ainsi, après avoir connu une production de tableaux exceptionnelle entre 1360 et 1400, après avoir rayonné vers la Lombardie, vers le Rhin et jusque Hambourg, la Bohême, au début du XVe siècle, s'efface. Au même moment, à l'autre bout de l'Europe, le style international fait avec retard son entrée en Espagne.

L'Espagne, comme l'Allemagne et l'Autriche, était livrée à des influences croisées : italienne d'un côté, française et bourguignonne de l'autre, et même germanique. Luis Borrassá fut le premier protagoniste autochtone du gothique tardif. Abondant producteur en Catalogne, entre 1402 et 1427, de retables aux innombrables compartiments, il y démontra un don aigu d'observation allié à un goût pour la narration, fût-elle anecdotique. Son *Retable de sainte Claire* (Vich) est truffé d'histoires des plus variées, avec des couleurs gaies et un certain orientalisme qui doit moins, semble-t-il, à la présence musulmane en Espagne qu'aux enlumineurs du duc de Berry. À la même époque, Valence accueillait un peintre allemand, Marzal de Sax, qui offre l'exemple d'une fantaisie expressive presque caricaturale (voir son *Saint Georges et le dragon* à Londres). Il fallut attendre le deuxième quart du siècle pour qu'apparaisse à Barcelone un artiste vraiment original, quoique bien informé de ce qui avait été créé ailleurs dix ou vingt ans auparavant : Bernardo Martorell. Des nombreux retables et triptyques qu'il dut produire entre 1427 et 1452, date de sa mort, pour une clientèle ecclésiastique, une dizaine subsiste (dont quatre à Barcelone). On y découvre un narrateur attrayant, virtuose du détail, mais aussi un peintre d'un exceptionnel lyrisme. Son chef-d'œuvre, le *Retable de saint Georges* (Chicago ; panneaux latéraux au Louvre), vers 1430-1435, atteint un comble d'élégance dramatique : le dragon lui-même est somptueux, la princesse prie devant un paysage, entourant le château, aussi vaste que civilisé, et saint Georges, sur un merveilleux cheval blanc, manie la lance avec une rare distinction. Le tout est magnifié d'un effet lumineux presque translucide, où l'on perçoit comme un reflet du calendrier des Limbourg. Le grand *Retable de la Transfiguration* à la cathédrale de Barcelone, vers 1449-1452, marque un aboutissement avec l'extraordinaire précision visuelle qui point au milieu de nombreuses figures à la flexibilité encore gothique. C'est que nous voici déjà au milieu du XVe siècle quand, après le séjour de Jan Van Eyck en 1428-1429, naît en Castille une école hispano-flamande, tandis que de l'autre côté de la Méditerranée le prélude de la Renaissance, à Florence, rend peut-être archaïques – mais non privés de commandes – les derniers tenants du gothique courtois. Lesquels ne disparaîtront pas sans laisser derrière eux une ultime et surprenante floraison.

253. Marzal de Sax, *Saint Georges et le dragon*, panneau central. Vers 1410. 212 x 121 cm. Londres, Victoria and Albert Museum.

X
MÉTAMORPHOSES ITALIENNES

La Toscane, mettant à profit l'effacement de Rome, avait donné son nom à un art – la peinture – dont la réputation devait très vite conquérir la péninsule, puis franchir les Alpes. L'Italie du Nord prit le relais de Florence et de Sienne. Les sources italiennes alimentèrent toute l'Europe en motifs et exemples de composition. Le solde des échanges artistiques nord-sud, largement excédentaire pour les Italiens, tendit à diminuer vers la fin du Trecento pour devenir presque négatif au début du Quattrocento quand la *pittura cavallerésca* connut son bref triomphe. Ceci dit, la comptabilité artistique n'a guère de sens : les emprunts iconographiques, nombreux de la part du Nord, sont plus faciles à détecter que les dettes stylistiques – fluidité de la ligne, vivacité des couleurs, diffusion de la lumière – apparemment plus importantes au Sud. Plutôt que de faire la liste des crédits et débits, mieux vaut tenter de saisir l'état d'esprit présidant à la circulation des idées et modèles.

L'Italie, champ d'affrontement de la papauté et de l'Empire aux XIIe et XIIIe siècles, n'était point la terre d'élection de la chevalerie, mais les condottieres, une fois parvenus, se plaisaient d'autant plus à en entretenir le mythe – ses rites, ses héros, ses romans – que leur ascension était récente et n'avait rien de chevaleresque. On vit ainsi refluer les innovations toscanes, métamorphosées par la grâce française, le réalisme flamand et le mysticisme germanique. D'abord, via la Lombardie, à la faveur des liens matrimoniaux que cultivait l'ambition des Visconti. Ensuite, au Piémont, où les ducs de Savoie exerçaient leur emprise, puis à Trente et à Vérone sur la route de Bohême, enfin à Ferrare, à Mantoue, à Venise et dans les Marches. Partout, ou presque, on accueillit les formes séduisantes et les images flatteuses du style courtois. Rien de plus adéquat pour célébrer à la fois le prestige et la piété des nouveaux seigneurs. Même la bourgeoise Bologne accepta de voir l'*Adoration des Mages* se peupler de héros chevaleresques ; et Florence, à son tour, malgré ses banquiers et ses marchands qui se haussaient le col, succomba à l'attrait des mirobolantes cavalcades.

La potion magique ne fut cependant pas absorbée par une terre vierge. Il y avait Sienne, il y avait Naples, il y avait le triangle Bologne-Trévise-Padoue. Curieusement, aucune de ces cités ne prit la tête du mouvement. Sienne résista-t-elle à la contagion parce que son « gothicisme » originel l'avait immunisée ? Et la cour de Naples, avec ses princes français, ses liens avignonnais, en épuisa-t-elle les charmes avant qu'ils ne conquièrent l'Europe ? L'expressivité naturaliste offerte par Bologne de conserve avec le raffinement siennois était-elle trop précoce ? Il faudra attendre 1410 pour qu'un Giovanni da Modena vienne lui redonner vie – alors que la *Madonna dei Denti* est de 1345. En revanche, la position occupée non loin de là, dans les années 1360-1370, par Tomaso da Modena et Altichiero n'a-t-elle pas souffert d'être restée à mi-chemin du giottisme et de l'art courtois ? Nombreux étaient les germes ; hors la Lombardie, rien de décisif ne se produisit pourtant avant le tournant du siècle, quand s'annonça une seconde campagne d'Italie. 141

L'ingérence extérieure contribua à en dévaloriser les succès. Car tandis qu'à Florence et à Sienne sévissaient les épigones, la vague gothique refluant vers l'Italie s'affirmait bourguigno-flamande en Lombardie, franco-provençale au Piémont, germano-bohémienne à Vérone et jusque dans les Marches. D'où l'embarras, et donc la négligence, longtemps manifestées par l'historiographie à l'égard de l'Italie du Nord. Entre la Florence de 1337 et celle de 1423, entre la mort de Giotto et l'apparition de Masaccio, point de salut. Sienne est reléguée au second rang pour cause de compromission avec la flexibilité gothique. On fait la part belle aux giottesques les plus affadis et on juge grossiers, confus, voire maladroits tous les autres, les indépendants. La Toscane piétinait, soit, mais l'importation des fastes du « gothique international » dans la rustique vallée du Pô n'était qu'une parenthèse sans avenir, puisqu'il n'y avait d'avenir que dans la mise en perspective des formes plastiques esquissées par Giotto (et par les Lorenzetti qui avaient eu le bon

254. Zavattari, *Le Banquet des noces de Teodolinda et Agilulfo.* Vers 1444. Monza, Duomo.

255. Michelino da Besozzo, *Éloge funèbre de Gian Galeazzo Visconti : Gian Galeazzo Visconti reçu au paradis.* 1402. Paris, Bibliothèque nationale.

goût, bien que siennois, de regarder de son côté). Le dogme de la Renaissance, c'est-à-dire l'avènement de l'illusionnisme assaisonné à l'antique, interdisait la moindre faiblesse pour cette kyrielle de peintres égarés dans la voie sans issue de l'art courtois. Que bon nombre d'entre eux aient persévéré dans l'erreur jusqu'au beau milieu du Quattrocento, parfois même au-delà, n'arrangeait rien. Certains obstinés, des « pseudo-renaissants », comme les appellera Zeri, ne poussaient-ils pas le vice jusqu'à brouiller les pistes en amalgamant quelques traits renaissants à leurs attachements gothiques ? Si l'on voulait bien reconnaître à ces attardés certaines qualités, c'était seulement dans la mesure où leurs errements soulignaient les « progrès » accomplis par les champions de la Renaissance florentine.

Progrès pour progrès, l'ouverture des esprits à la diversité des formes les plus singulières, les plus lointaines, semble avoir mis fin à l'aveuglement. La création artistique ayant cessé d'obéir à des canons, il nous est devenu loisible de considérer une œuvre pour elle-même, sans référence à des critères périmés, sans les préjugés d'une tradition devenue obsolète. L'arbitraire dans la liberté du regard vaut bien celui de l'obéissance aux normes. Peut-être cela s'avère-t-il plus difficile en Italie, inspiratrice et souveraine de la Renaissance. Il a fallu déjà reconnaître les limites du pangiottisme. On veut bien maintenant admettre la fantaisie gothique jusqu'au début des années 1420. Mais après, quand Florence offre au monde la vérité révélée par Masaccio, comment tolérer que tous ne s'y soient pas convertis ? Comment les derniers tenants de la « gothicité » ont-ils pu continuer à prospérer en plein Quattrocento ?

Les « lois » de la sociologie ont le mérite de comporter des exceptions. Peut-on lier le triomphe de la perspective au mouvement communal soi-disant porteur de lendemains démocratiques quand on sait qu'il expire sous la dictature éclairée des Medici ? Le grand virtuose de ladite perspective, le Florentin Paolo Uccello, n'est-il pas fidèle à l'enseignement gothique quand il peint ses trois invraisemblables tableaux de la *Bataille de San Romano* qui décoreront les palais successifs de Cosimo de' Medici, chefs-d'œuvre, à leur manière acrobatique, de l'art de cour ? Les Lionello d'Este, Ludovico Gonzague, respectivement seigneurs de Ferrare et Mantoue, invitant Pisanello à travailler pour eux, sont-ils moins « humanistes » que Sigismondo Malatesta, tyran de Rimini, faisant appel à Piero della Francesca ? Celui-ci n'est-il pas tenu à l'écart par les Florentins quand le plus grand condottiere de l'époque, Federico di Montefeltro, l'accueille dans son château d'Urbino ?

L'indifférence manifestée, en 1456, par l'humaniste Bartolomeo Fazio, dans son *De viris illustribus*, pour la rationalité illusionniste, son éloge des « gothiques » Gentile da Fabriano et Pisanello, son silence sur les Masaccio, Lippi, Angelico, etc., voilà qui aurait dû rappeler que l'histoire n'est pas toujours celle qu'écrivent les historiens.

Résumons : l'art courtois n'était pas seulement tourné vers le passé, il l'était aussi vers l'extérieur ; son défaut est de ne pas être... pur. Ses lointaines origines siennoises ne constituent pas des circonstances atténuantes, au contraire. Il faut bien pourtant en prendre acte : à la mode autour de 1400, et sensible à la mode, fort actuel et bien éloigné des « ténèbres » du Moyen Age, le « gothique tardif » perdura dans les années 1420-1440, en plein prélude de la Renaissance. Face au magistral élan vers le

256. Michelino da Besozzo, *Le Mariage mystique de sainte Catherine.* Vers 1415-1420. 75 x 58 cm. Sienne, Pinacoteca.

réel des héritiers de Masaccio et à la méthodique prise de possession du monde par la peinture, son anachronisme ne lui interdit pas de produire encore quelques chefs-d'œuvre entre Milan et Rome, et d'imprégner après 1450 nombre d'artistes tout au long des Marches. Mais, surprenant retour, c'est à Sienne, loin des cours, que l'âme gothique vient s'éteindre, avec Sassetta et, surtout, le Maître de l'Observance et Giovanni di Paolo. S'éteindre ? N'a-t-on pas cru la voir survivre dans l'arabesque nerveuse d'un Botticelli, dans l'agitation fiévreuse d'un Filippino Lippi, voire dans les extravagances des maniéristes ?

COURTOISE LOMBARDIE

Entre le pangiottisme et les prolégomènes de la Renaissance, il est donc encore plus malaisé en Italie qu'ailleurs de dérouler les fils du « gothique tardif ». À partir de quand devient-il « tardif », du reste ? Ne faut-il pas distinguer les grands protagonistes qui chevauchent la péninsule, des confins des Alpes aux rives du Tibre – à savoir Gentile da Fabriano, Masolino, Pisanello – des acteurs provinciaux ? Il est vrai que partout où il passa, ce trio « tardif » – de 1415 à 1445 environ – reçut les commandes les plus prestigieuses et exerça, par conséquent, la plus large influence. Mais combien d'artistes remarquables le précédèrent, de Michelino da Besozzo à Lorenzo Salimbeni, de Giacomo Jaquerio à Giovanni da Modena, de Nicolò di Pietro à Lorenzo Monaco ! Autour de 1400, tous les modes gothiques et courtois gagnent l'Italie – le délicat et le vigoureux, l'élégant et le populaire, l'ardent et le violent. Pour commencer, franchissons les Alpes et revenons une fois de plus à Milan, point de départ ou du moins carrefour de l'invasion nordique.

L'*Éloge funèbre de Gian Galeazzo Visconti* (Paris, B.N.) nous y attend, enluminé en 1402 par Michelino da Besozzo qui, dans la dernière décennie du Trecento, avait probablement débuté au côté de Giovannino de' Grassi. Avec ses courbes caressantes, son coloris diaphane, il y révèle une sensibilité exceptionnelle – à cette date – pour donner vie à des figures humaines ou animales dans un cadre abstrait. L'étude directe de la nature était désormais un trait caractéristique des artistes s'activant autour du Duomo : dans les annales de celui-ci, Michelino est qualifié de *pictor supremus*. Bien que sa chronologie demeure obscure (il était encore actif dans les années 1440), son influence paraît avoir été aussi étendue que difficile à préciser.

Les élèves de Roberto Longhi ont développé un panlombardisme (après un pangiottisme) qui s'emploie à trouver des racines lombardes à presque

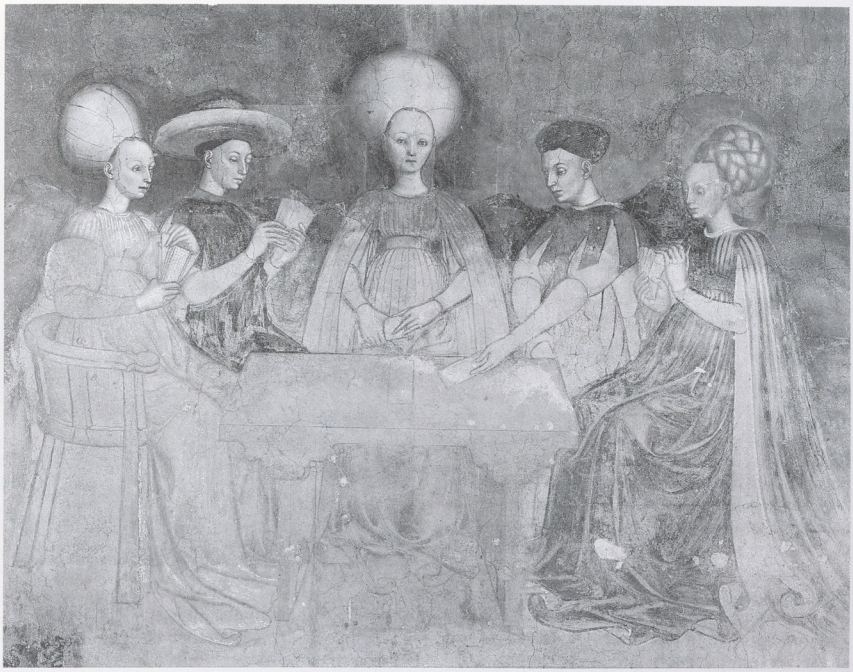
257. Michelino da Besozzo, *Le Mariage de la Vierge*. Vers 1415-1420. 65,1 x 47,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, legs de Maitland F. Griggs.

toutes les manifestations du « gothique tardif » en Italie. L'idée d'une jonction en Lombardie des « giottesques » et des « gothicisants » via Giovanni da Milano est séduisante mais indémontrable à ce jour. Quel fut pour sa part le rôle de Michelino da Besozzo ? Sans doute très important tout au long de la vallée du Pô, à Vérone et à Venise en particulier. Mais au-delà ? Le style courtois fait son apparition indépendamment autour de 1400 à Trente, avec la fresque des *Mois* peinte par un artiste venu de Bohême, Wenceslas, et dans une vallée isolée des Marches, à San Severino, avec le *Mariage mystique de sainte Catherine,* de Lorenzo Salimbeni ; de même la première décennie du XVe siècle voit les débuts de Jaquerio dans le Piémont, de Giovanni da Modena à Bologne, de Nicolò di Pietro et de Zanino di Pietro à Venise, de Starnina et de Lorenzo Monaco à Florence, sans oublier ceux de Gentile da Fabriano, le premier des trois plus grands protagonistes du « gothique international » version italienne avec Masolino et Pisanello. On peut ici et là suspecter la trace ou le souvenir de Michelino, mais l'état de son œuvre n'offre guère de pistes sûres.

278, 279, 280

296

D'une production qui dut être considérable subsistent encore plusieurs séries de miniatures : *Livre d'heures* d'Avignon, *Épîtres de saint Jérôme* (Londres, British Library), *Livre d'heures* de la Pierpont Morgan Library (New York). Seules les *Épîtres de saint Jérôme* sont datées, 1414 : elles furent probablement exécutées à Venise où se trouvait Michelino en 1410 (participant peut-être à la nouvelle décoration du



258. Anonyme lombard, *La Partie de tarot.* Vers 1440. Milan, Palazzo Borromeo.

Palazzo Ducale). Auparavant, il aurait peint des fresques de la *Vierge trônant entre deux saints* en l'église Santa Corona à Vicence. Les deux seuls tableaux de Michelino parvenus jusqu'à nous, le
256 *Mariage mystique de sainte Catherine* (Sienne) et le
257 *Mariage de la Vierge* (New York) seraient postérieurs à ce séjour en Vénétie, ainsi que le *Livre d'heures* de New York. Celui-ci est une délicieuse suite de petits tableaux de sept centimètres sur quatre, savoureux mélange de naturalisme lombard, d'élégance française et de délicatesse bohémienne, dont les chefs-d'œuvre sont la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*. S'y ajoute un échantillon de mimiques surprenantes, dans le *Lavement de pieds* ou la *Découverte de la vraie Croix*, par exemple. Le regard que Michelino portait sur l'humanité et les formes qu'il en tirait nous laissent interloqués : d'où sortent ces ondoyantes apparitions du *Mariage mystique de sainte Catherine*, dépouillées de toute matérialité, dans leur intemporel champ d'or ? Quel contraste entre l'ahurissement des « témoins », leur vérité paysanne, et l'atmosphère de tendresse et de naïveté qui, sous le regard perdu de sa Mère, unit Jésus à sainte Catherine ! Le *Mariage de la Vierge* se veut plus près de la réalité, mais il faut voir dans quelle ambiance mi-perplexe, mi-burlesque prend place la remise de l'anneau par Joseph à Marie. Nul mysticisme dans ces tableaux, nulle envolée métaphysique, à la différence de ce que l'on pouvait rencontrer à l'époque entre Rhin et Danube, mais une sorte d'humour mêlé d'affection auquel l'exubérance de la ligne et l'irisation du coloris donnent un caractère un peu mélancolique. Michelino da Besozzo fut-il, comme le voulait Roberto Longhi, le « Watteau du gothique international » ? Sa subtilité n'exclut pas le sentiment, il lui confère une note rêveuse, voire ironique.

Michelino n'était certes pas le premier à donner un caractère quelque peu profane aux événements sacrés, mais, à travers ces rares exemples, il semble l'avoir fait avec une volonté délibérée de ramener sur terre l'exercice de la dévotion privée. Traita-t-il par ailleurs des thèmes proprement séculiers ? Les fresques des *Giochi*, au nombre de trois, peintes vers 1440 – après le passage de Pisanello à Milan ? – sur les murs du Palazzo Borromeo, sont d'un artiste inconnu ; on n'imagine pas scènes plus courtoises que ces gentes dames se livrant à divers jeux dans une prairie ombragée avec, à l'arrière-plan, un paysage de lacs et de montagnes.

Plus on avance dans le XVe siècle, plus les derniers tenants d'un style dépassé paraissent s'être

complus aux plaisirs de ce monde. Ainsi des célèbres cartes de tarots (on en conserve trois jeux : à Milan, à Yale, le troisième divisé entre Bergame et New York) décorées de façon exquise et pleine d'humour : longtemps attribuées au seul Bonifacio Bembo, peintre de Francesco Sforza qui succéda aux Visconti en 1450, elles ont aussi été attribuées récemment aux Zavattari, voire à Michelino, pour la série de Yale. Les Zavattari, c'est-à-dire Franceschino, le père, et ses trois fils, signèrent collectivement de « Zavatarijs » la décoration achevée en 1444 de la chapelle Teodolinda au Duomo de Monza. Cette famille fort active – connue de 1404 à 1479 – mena là une entreprise spectaculaire, pour ne pas dire documentaire. Le Duomo conservait, et conserve toujours, la Couronne de fer des rois lombards qui durent à Teodolinda leur conversion au christianisme. En quarante-cinq scènes, Franceschino Zavattari et ses fils célébrèrent la *Vie de la reine Teodolinda* à la mode courtoise, dans un déploiement de costumes et d'armes qui fait aujourd'hui le bonheur des spécialistes.

Rien de plus profane, luxueusement profane, que ces élégants mouvements de foule, que ces cohortes de courtisans, au beau maintien, couverts d'or et de brocart, censés illustrer une existence édifiante sur les murs d'une chapelle. C'est un défilé fabuleux, une narration à la fois volubile et raffinée. Avec un brin de naïveté et une douceur à la limite de la mièvrerie, les peintres offrent à leurs commanditaires ce qu'ils veulent y voir, c'est-à-dire eux-mêmes tels qu'ils se rêvent. En fait, nous avons sous les yeux la cour des... Visconti, dont les aspirations à la royauté viennent expirer ici : six ans plus tard, les Sforza prendront leur place. Quant au style, les

254

260. Zavattari (?), *Sainte Lucie.* Vers 1445. 35,8 x 27,2 cm. Florence, fondation Longhi.

259. Cristoforo Moretti, *Madone à l'Enfant et saints,* panneau central. Vers 1460. 117 x 53 cm. Milan, musée Poldi-Pezzoli.

261. Zavattari, *Vierge trônant avec l'Enfant et six saints.* Vers 1444-1459. 142,5 x 174,8 cm. Rome, Castel Sant' Angelo.

douze premières scènes, qui auraient été exécutées par Franceschino, montrent quelques réminiscences micheliniennes, tandis que la succession ininterrompue, quasi cinématographique, des vingt-deux suivantes laisse entrevoir le passage de Pisanello en Lombardie.

On conserve à Rome (Castel Sant' Angelo et collection privée) un grand polyptyque des Zavattari, la *Vierge trônant avec l'Enfant et six saints* datant probablement de l'époque de Monza ou peut-être après, vers 1459. En plein milieu du Quattrocento, c'est un lointain écho de Michelino da Besozzo et de Gentile da Fabriano, à la veille de l'entrée en Renaissance de la Lombardie. On se souvient de la rareté, pour ne pas dire de l'inexistence de la peinture sur *tavola* dans la région, l'exception étant les deux tableaux de Giusto de' Menabuoi, florentin d'origine, respectivement de 1363 et 1367. Rien ensuite pendant près de trente ans, avant Giovannino de' Grassi dont il subsiste quelques petits produits de *bottega*. La passion quasi exclusive des Visconti pour les livres enluminés, surenchérissant dans cette prédilection sur la cour de France, n'est guère contredite ensuite que par un polyptyque isolé, la *Vierge à l'Enfant entre huit saints* (collection privée). Encore s'agit-il d'un ouvrage anonyme et peut-être tardif, qui montre, à travers l'élongation de ses figures monumentales, une connaissance de l'enluminure française – en particulier du Maître de Boucicaut et des frères de Limbourg. Si son auteur pouvait rivaliser avec Michelino, il n'en connut pas le succès. Celui-ci eut, en revanche, des suiveurs dont subsistent quelques échantillons : une délicieuse *Madone à l'Enfant avec sainte Catherine de Sienne et un donateur* (New York, collection Lehman) ; deux petites *Madone de l'Humilité* (New York et Turin, collections privées) au charme archaïque ; un triptyque de la *Vierge à l'Enfant et saints* (Milan, musée Poldi-Pezzoli) signé Cristoforo Moretti, de Crémone, et peut-être une très fine *Sainte Lucie* (Florence, fondation Longhi) attribuée aussi aux Zavattari. C'est pratiquement tout jusqu'au milieu du siècle, avec chaque fois les mêmes visages de poupée, délicats et ronds, aux pupilles fixes dont Michelino fournit les prototypes.

Bonifacio Bembo fut le premier qui réussit à s'en éloigner. Natif de Crémone comme Moretti, il avait débuté vers 1444 dans l'ambiance des Zavattari. Au service des Sforza pendant vingt ans à Pavie et à Milan, on lui a attribué les fresques de l'église Sant' Agostino à Crémone, vers le début des années 1450 : à la voûte, une série de *Prophètes, saints et vertus* où à la manière zavattarienne se mêle le souvenir de Masolino (à Castiglione d'Olona, vers 1435), ponctué de quelques accents populaires, voire humoristiques. Dans la même église, Bonifacio exécuta, vers 1461, les portraits du nouveau duc de Milan, Francesco Sforza, et de sa femme, Bianca Maria Visconti, priant agenouillés. On a voulu déceler dans ces portraits de profil une tonalité toscane. Contestant l'attribution à Bonifacio Bembo des célèbres jeux de tarots, on a surtout cherché dans un *corpus* morcelé tout ce qui pouvait indiquer son accointance avec les principes renaissants. Ainsi a-t-on cru voir une certaine unité de composition, un début de construction spatiale dans le triptyque

du *Couronnement du Christ et de la Vierge* (iconographie rare mais que l'on retrouve dans un triptyque aujourd'hui à Avignon), dont le panneau central est à Crémone et les panneaux latéraux à Denver. Ce triptyque aurait été exécuté vers 1463, mais, dès 1455, on a cru distinguer, dans un groupe de fresques découvert il y a trente ans à Monticelli d'Ongina, près de Piacenza, à côté de figures au graphisme précieux, au chromatisme délicat, des corps insérés dans l'espace avec une certaine plasticité ! Soit. Bonifacio Bembo cesse-t-il pour autant d'être « gothique » ? Contemporain de Donato de' Bardi, présent à plusieurs reprises sur le même chantier que Vincenzo Foppa, il n'ignorait probablement pas les radicales innovations d'un Mantegna, mais il se garda bien, cependant, au cours d'une carrière qui fut longue, de franchir la porte ouvrant sur l'espace illimité de la perspective. Il resta à l'écart, au risque de passer pour un artiste hybride. Voir, par exemple, les deux panneaux d'un polyptyque, avec *Saint Julien* et *Saint Alexis* (Milan) : l'esquisse des volumes frappe moins que le regard perdu, étranger au monde, des deux saints, la pâleur de leur visage et la variété, délectable, des couleurs. Une œuvre *cavallerésca* dans un monde prérenaissant. En vérité, Bonifacio Bembo fut le dernier champion de l'art courtois en Lombardie qui, jusqu'au début des années 1470, tint tête aux modes rationnels et réalistes lesquels, du Sud comme du Nord, convergeaient vers Milan.

Des Visconti aux Sforza, la continuité dynastique. De Michelino da Besozzo à Bonifacio Bembo, la séduction courtoise. En marge : Belbello da Pavia, qui, dans les années 1425-1430, fut invité avec d'autres à compléter la décoration du *Livre d'heures de Gian Galeazzo Visconti*, restée inachevée à la mort de Giovannino de' Grassi. Autant celui-ci semble avoir été en accord avec son temps, autant Belbello apparaît comme un isolé, indifférent aux influences bohémienne et française qui ont pénétré la Lombardie. Sa formation est difficile à cerner : sa fantaisie expressive, son coloris à la fois dense et exalté s'écartent de la savoureuse délicatesse de Michelino qui, au même moment, a déjà séduit Stefano da Verona et Gentile da Fabriano. Il y a bien quelque chose de Giovanni da Modena et de Lorenzo Monaco, mais le plus probable n'est-il pas que – comme ces derniers, du reste – il soit surtout le fils de ses œuvres, c'est-à-dire de son tempérament ? Sans doute existe-t-il, conservé à Berlin, un *Antiphonaire* dont les miniatures dépassent en violence expressionniste tout ce que l'on peut rencontrer à l'époque (à l'exception du Maître de Rohan). Il est attribué à un Maître de San Michele de Murano, du nom du couvent où il fut probablement exécuté. Mais quelle en est la date ? Avant ou après Belbello, lui-même actif pendant près de cinquante ans ? Récemment, Boskovits a, en fait, sug-

262. Bonifacio Bembo, *Saint Grégoire.* Vers 1450. Crémone, église Sant'Agostino.

263. Bonifacio Bembo, *Le Couronnement du Christ et de la Vierge*, panneau central. Vers 1463. 104 x 68 cm. Crémone, Pinacoteca Civica.

géré d'identifier à Belbello lui-même, dans une phase précoce, vers 1420, le Maître de San Michele. Quoi qu'il en soit, lorsqu'en 1431 il se voit confier la décoration de la *Bible de Nicolo III d'Este* (Vatican), son caractère lyrique, dramatique, s'impose dans l'âpreté linéaire, la puissance chromatique. Véhémence des figures, pureté des couleurs, il y a chez Belbello une énergie élémentaire dont on imagine aisément le médiocre succès à la cour des Este comme à celle des Visconti. D'où l'errance de Belbello qui se retrouve à Mantoue en 1458 : il n'y est pas plus heureux et, en 1461, se voit retirer la décoration du *Missel de Barbara de Brandebourg* (Mantoue, Palazzo Ducale) qui est confiée au jeune Girolamo da Cremona, lequel faisait ses débuts sous l'égide de Mantegna. Aussi quelle idée, face à la rigueur perspectiviste qui, de Florence via Padoue, est en train de gagner la vallée du Pô, de s'obstiner à peindre un monde fantastique ! Démodé, Belbello finira sa vie dans un couvent à Venise. Oublié ? L'extraordinaire liberté de sa vision, son ardeur irréaliste offrirent peut-être dans les années 1450-1460 à Ferrare et à Padoue une alternative « gothicisante » aux impérieuses propositions rationalistes en provenance de Florence.

UN ARTISTE FRONTALIER

Tandis que la réputation de Michelino da Besozzo gagnait la vallée du Pô jusqu'à le conduire en 1410 à Venise, le Piémont était saisi d'une vive activité picturale qui ne devait rien aux exemples lombards (on a bien sûr prétendu le contraire sans en apporter de preuves irréfutables) et beaucoup, sinon tout, à Dijon, Bourges, Paris – et Avignon. À cheval sur les Alpes, le duc Amédée VIII de Savoie tenait une cour itinérante, de château en château, entre Genève et Turin. Neveu de Jean de Berry dont il hérita une partie de la bibliothèque, il avait épousé une fille du duc de Bourgogne Philippe le Hardi. On ne saurait donc être étonné que le vaste ensemble de fresques peint en plusieurs campagnes successives par Giacomo Jaquerio à l'abbaye de Sant' Antonio di Ranverso, près de Turin, ait une saveur nordique et que le souvenir d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin surgisse dans les scènes de la *Vie de la Vierge* (avant 1410), ainsi que dans la série de *Prophètes* décorant les murs du presbytère. Si la *Vierge de l'Annonciation* (située à gauche) a la douceur et l'élégance qui sied, l'air averti, pour ne pas dire ironique, de la *Madone trônant* n'a rien de sacré. La brusquerie des *Prophètes* rappelle Matteo Giovannetti. Quant à la *Vie de saint Antoine*, toujours dans le presbytère, le contraste

entre le pathétisme des événements sacrés et la crudité des épisodes paysans a aussi son origine dans l'enluminure franco-flamande.

La versatilité de Jaquerio s'explique par la diversité de ses sources. Et par son tempérament ? Le visiteur pénétrant ensuite dans la sacristie a droit à une imprévisible *Montée au Calvaire*, où, dans une large composition aux couleurs stridentes, se presse une cinquantaine de personnages. On reste interdit devant cette version outrancière, presque caricaturale, de Simone Martini et de Pietro Lorenzetti. Du théâtre : une foule bestiale entourant le Christ tenu par une corde, jetant un regard désespéré à sa Mère. Où Jaquerio a-t-il puisé cette inspiration proprement germanique ? Lorsqu'on lève les yeux vers la voûte où nous attendent (peints vers 1410-1415) les quatre *Évangélistes*, l'*Annonciation* et la *Prière au jardin des Oliviers*, surprise : tout y respire l'élégance et la sérénité, une calme méditation nimbée dans un coloris lumineux (encore que l'irruption des soldats dans le jardin des Oliviers sente aussi son lansquenet). Le même esprit commande deux petits panneaux aujourd'hui conservés au Museo Civico de Turin : la *Libération de saint Pierre* et *Saint Pierre sauvé des eaux* qui datent de la même époque.

On tombe ensuite dans les hypothèses : dans les années 1430-1440, Jaquerio, à la tête d'une vaste équipe de peintres, n'est sans doute pas étranger à nombre de fresques qui peuplent le Piémont occidental, en particulier aux châteaux de Fenis et de la Manta. Il s'agit là d'un art fort courtois qui constitue davantage une curiosité sociologique qu'une réussite picturale, sauf exception. On trouve à Fenis des saints très distingués, d'où émergent un magnifique *Archange saint Michel*, à l'allure quelque peu dédaigneuse, et un *Saint Georges* non moins aristocratique. En revanche, à la Manta, on ne s'extasiera pas longtemps devant la cohorte un peu folklorique des dix-huit *Héros et héroïnes*, sinon pour admirer leurs habits. C'est là un échantillon précieux des extravagances vestimentaires auxquelles se complaisait une classe nobiliaire un tantinet déboussolée. Reste la célèbre *Fontaine de jouvence* : pittoresque certes, mais plus proche de la bande dessinée que de la peinture.

Il suffit à Jaquerio, dont nombre de travaux ont disparu ou sont en piètre état (en l'église San Pietro, de Pianezza, au Duomo de Chieri, etc.), d'avoir montré à Ranverso ce dont il était capable : une alternance d'élégance et d'expressivité, de grâce et de violence, de lyrisme et de naturalisme qui font de lui un protagoniste particulier du « gothique international ». Ses multiples réminiscences prouvent que la montagne n'isole pas, mais on notera que cet artiste des frontières sut ne pas devenir cosmopolite. Tout comme ses voisins du Piémont, de Provence ou de Savoie, tel ce Guglielmo da Chieri dont ne subsiste qu'une *Lamentation sur le Christ mort* (Turin) aux formes aussi tourmentées que le coloris en est somptueusement varié. Ou comme Jacques Iverny qui, en Avignon la délaissée, peignit vers 1425 un triptyque de la *Vierge allaitant entourée de saint Étienne et de sainte Lucie* (Turin) et vers 1430 une *Annonciation* (Dublin) : nous sommes loin ici de la rudesse de Jaquerio, Sienne est encore présente, avec une réserve toute française, une élégance parisienne à la limite de la mollesse. Pas de douceur excessive, en revanche, chez ce Jean Bapteur, peintre ducal en titre (et non Jaquerio), originaire de Fribourg, en Suisse, qui, entre 1428 et 1435, se pencha (de nuit, si l'on en croit les achats de chandelles mentionnés par les documents !) sur l'*Apocalypse d'Amédée VIII* (Escorial), ouvrage visionnaire, non sans affinité avec le Maître de Rohan. On lui a aussi

265. Belbello da Pavia, *Livre d'heures de Gian Galeazzo Visconti : le Buisson ardent.* Vers 1430. Florence, Biblioteca Nazionale.

page ci-contre :

264. Bonifacio Bembo, *Saint Julien.* 85 x 28 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

268 attribué une *Crucifixion* (Turin, Museo Civico), petite mais fort agitée, probablement exécutée entre 1435 et 1440, où l'on a la surprise de découvrir devant une foule paroxystique la sereine attitude de la donatrice en prière dont la plasticité garde le souvenir, selon Charles Sterling, du voyage effectué en Provence et en Savoie par Robert Campin en l'an 1429. Premières escarmouches du puissant réalisme flamand qui ne va pas tarder à mettre à mal l'imaginaire du « gothique international » en deçà des Alpes.

LE SALUT VIENT DE MODÈNE

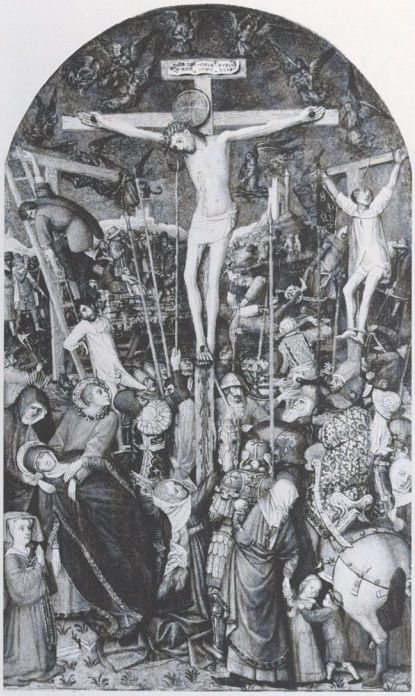
Suffit-il que quelques kilomètres séparent un peintre d'un autre pour que leurs styles s'opposent ? Non, car les artistes comme les œuvres voyageaient. Le tempérament importe plus que le lieu. C'est ce que deux cités de la vallée du Pô au passé pictural déjà ancien, Bologne et Vérone, nous permettent de vérifier, la première indifférente, la seconde ouverte aux exemples lombards et nordiques. Notons à cette occasion que, d'une manière générale (l'exception étant les Salimbeni, dans les Marches), les influences transalpines ne franchissent pas le Pô. Observons aussi l'abus que l'on fait souvent du terme « école » : si l'on en croit Bologne et Vérone qui connaissent, l'une et l'autre, une éclipse durant le dernier quart du Trecento, la bonne traduction serait « routine ».

267. Giacomo Jaquerio, *La Libération de saint Pierre.* Vers 1410-1415. 83 x 83 cm. Turin, Museo Civico.

266. Giacomo Jaquerio, *La Vie de saint Antoine : paysans et loups.* Avant 1410. Ranverso, Abbazia di Sant' Antonio.

À la grande époque de Vitale avait succédé à Bologne une période industrieuse. Point d'héritier ou plutôt de rival posthume ; la vigueur expressionniste n'était plus à la mode et les Lippo di Dalmasio, les Jacopo di Paolo se livraient à un giottisme édulcoré. Ce renversement correspondait-il à l'esprit communal qui animait alors Bologne à l'instar de Florence ? Les peintres ne réservaient aucune surprise à leurs commanditaires. Lippo di Dalmasio, fils du « Dalmasio » parti pour Florence et Pistoia, était revenu de Toscane en 1389 avec toute la raideur académique apprise auprès des orcagnesques. Il va y réintégrer quelques éléments post-vitalesques et évoluer au début du Quattrocento vers des formes indécises mais parfois séduisantes comme dans la *Madone de l'Humilité* (Londres).

Jacopo di Paolo était, pour sa part, à la tête de l'affaire la plus achalandée. Mais après avoir eu pendant une trentaine d'années une activité aussi considérable que répétitive (au point que l'on n'est pas parvenu à y déceler une claire évolution), oscillant entre une expressivité archaïque et un fade néo-giottisme, il se mit, en pleine vieillesse, à vouloir être original. L'occasion fut la décoration de la chapelle funéraire d'un riche marchand, Bartolomeo Bolognini, en l'église San Petronio dont la construction avait commencé en 1390. La grande prédelle du polyptyque sculpté où il peignit vers 1410 huit scènes relatant le *Voyage des Rois Mages* tranche avec sa production antérieure par son rythme plastique, par la brièveté de son dessin, par son coloris tamisé. L'événement sacré, traité avec une certaine énergie, prend une tonalité bourgeoise. Si Jacopo di Paolo devint soudain « gothique », c'est avec bon sens, répondant sans doute aux vœux de Bolognini qui entendait témoigner de sa foi à sa manière, très terrestre : il n'y a rien là des fabuleux cortèges auxquels se plairont bientôt les patrons florentins de Lorenzo



Monaco et de Gentile da Fabriano. Cette orientation inattendue de Jacopo di Paolo se retrouve dans une petite *Crucifixion* (Bologne) au dessin net, aux couleurs maigres, presque acides, ainsi que dans son polyptyque du *Couronnement de la Vierge* à San Giacomo Maggiore. 274

Cependant on est loin de Vitale. Il faudra qu'un voisin vienne relever le défi par-delà un demi-siècle : Giovanni da Modena (bien différent de son prédécesseur Tomaso da Modena). On ignore tout de Giovanni avant son apparition, vers 1409, à Bologne où il peignit sur les trois murs de la même chapelle le *Paradis* et l'*Enfer* superposés, la *Vie de saint Petronio* et, lui aussi, le *Voyage des Rois Mages*. La prédelle de Jacopo di Paolo précède-t-elle ou suit-elle les fresques de Giovanni da Modena ? Ce problème de clocher pèse peu devant l'alacrité manifestée par celui-ci pour renouer avec la vigueur gothique à Bologne. 333

Enfin un artiste non conformiste – on pense à Buffalmacco – qui n'hésitait pas à prendre de singulières libertés avec le répertoire. Sa religion était sans ménagement. Voyez, par exemple, les visages des bienheureux, leurs traits aigus, leur regard perçant ; ils ne devaient pas être commodes de leur vivant ! L'imagination de Giovanni da Modena était sans limites. Considérez la prodigieuse fantaisie narrative de l'*Embarquement des Rois Mages* : sa maîtrise naturaliste mise au service du rêve. L'expressivité est maniée jusqu'à la grimace, la verdeur jusqu'à l'outrance, comme on aimait à le faire au nord des 272

268. Jean Bapteur, *Crucifixion.* Vers 1440. 94 x 62 cm. Turin, Museo Civico.

269. Jacques Iverny, *La Vierge allaitant entourée de saint Étienne et de sainte Lucie.* Vers 1425. 161 x 192 cm. Turin, Galleria Sabauda.

270. Guglielmetto Fantini,
Lamentation sur le Christ mort.
Vers 1440.
120,5 x 60,5 cm.
Turin,
Galleria Sabauda.

271. Giacomo Jaquerio,
La Montée au Calvaire.
Avant 1410.
Ranverso,
Abbazia di Sant' Antonio.

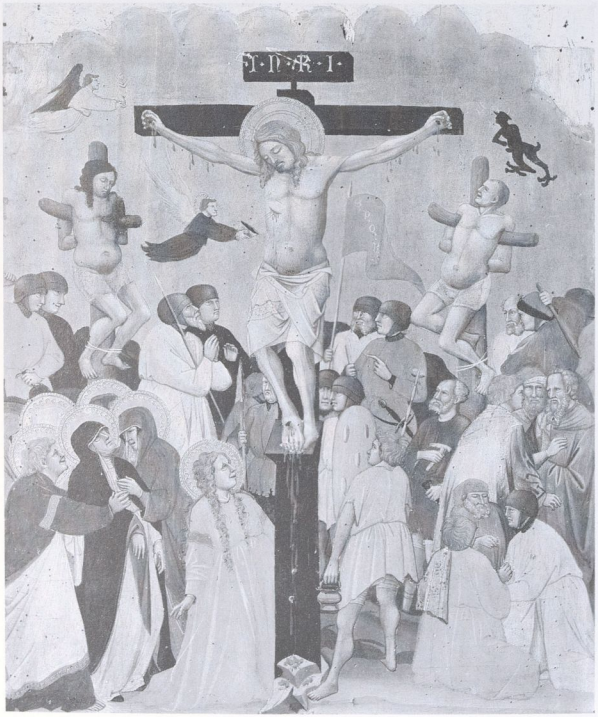
272. Giovanni da Modena, *L'Embarquement des Rois Mages.* Vers 1410.
Bologne, église San Petronio.

Alpes. Giovanni sut être dramatique dans la *Crucifixion*, où le corps puissant du Christ semble avoir lutté jusqu'au bout de ses forces, et irrespectueux dans telle Madone à l'Enfant, où la distinction de Jésus répond à la désinvolture d'une Vierge au visage ingrat. Il n'ignorait pourtant rien des raffinements gothiques : ses deux panneaux de Berlin (avant 1420), *Saint Cosme* et *Saint Damien*, allient l'expression à la subtilité, le rictus à l'éblouissement chromatique. Raffiné, le gothique de Giovanni da Modena n'a cependant rien de fleuri : cet émigré se veut intensément bolonais, et il y parvient.

275

Actif jusqu'en... 1454, à Bologne mais aussi à Ferrare, Giovanni da Modena (ignoré ou dédaigné par Berenson !) fut un artiste fécond. Il exerça en outre une influence dont on commence à percevoir l'importance. De son œuvre, on citera encore les fresques – *Allégorie de la Rédemption* et *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* – de la chapelle Sant' Abbondio à San Petronio, vers 1420, et un panneau avec *Saint Bernardino de Sienne* (Bologne), ultime ouvrage connu, en 1451. Sans oublier l'acquisition récente par le Louvre d'une *Vierge à l'Enfant* qui pourrait dater de la troisième décennie. Ce petit tableau a certes toutes les caractéristiques du « gothique tardif » : sinuosité et somptuosité. Mais comment ne pas être saisi par le regard provocant des deux personnages sacrés, par leur vivacité grimaçante, bref par un refus de toute séduction idéalisante qui fait penser, dans un esprit bien sûr différent, à la volontaire laideur qu'affecte au même moment... Masaccio.

273. Giovanni da Modena, *Vierge à l'Enfant*. Vers 1420-1425 (?). 64 x 45 cm. Paris, musée du Louvre.



274. Jacopo di Paolo, *La Crucifixion*. Vers 1415-1420. 88 x 69 cm. Bologne, Pinacoteca.

Parmi les suiveurs de Giovanni à Bologne, Michele di Matteo est le plus notable, à la manière âpre dans ses meilleurs moments : voir la fresque de *Saint Petronio* (Bologne, musée San Stefano), ou le *Polyptyque de sainte Hélène* (Venise) vers 1435, ou encore le *Polyptyque de la Crucifixion*, achevé seulement en 1460. Il est intéressant de noter que Michele di Matteo se rendit à Sienne en 1447 où il participa à la décoration du baptistère aux côtés de Vecchietta et semble avoir voulu rivaliser avec Giovanni di Paolo dans l'archaïsme expressionniste. On a aussi redécouvert récemment Pietro di Giovanni Laniori dont subsiste à San Domenico un exemple de peinture murale, la *Madone allaitant sur un trône entourée de saints*, évoquant le Trecento bolonais, ainsi qu'en l'église San Pietro, à Fiesso di Castenaso, une belle *Madone à l'Enfant avec sainte Catherine et saint Jean l'Évangéliste* peinte, signalons-le, sur toile. Mais c'est au nord de Bologne, dans le fief des Este, que Giovanni da Modena devait rencontrer le plus large écho : chez un Belbello da Pavia qui, au début des années 1430, décorait à Ferrare la *Bible de*

Nicolo III, mais aussi parmi tout un groupe d'artistes au service de ce prince – qui régna de 1393 à 1441 – et de son entourage.

Ferrare baignait alors dans une ambiance néo-giottesque dont témoignent encore les *Allégories des vertus et des vices* du Palazzo del Paradiso. Si elle avait commencé à s'ouvrir aux modes chevaleresques à la manière d'Altichiero, elle demeurait soumise à l'attraction de Giotto. Vers 1420, peut-être avant, elle accueillit la liberté expressive de Giovanni da Modena. Il en subsiste peu d'exemples : une fresque avec la *Madone à l'Enfant couronnée par deux anges*, à Carpi, dont la monumentale plasticité ne suffit pas à effacer un certain caractère, et deux insolites panneaux appartenant probablement à un même ensemble, une *Pietà* (Ferrare) et *Saint Antoine avec saint Jacques et saint François* (Ferrare, Casa di Risparmio) que l'on attribue aujourd'hui à un collaborateur. On peut penser que les seigneurs de Ferrare souhaitèrent adoucir le style quelque peu troublant de Giovanni et, de fait, l'abondante activité picturale dont leurs terres furent bientôt le théâtre enrobe son audace narrative d'un certain charme.

Un charme plus rustique qu'aristocratique ? La simplicité des attitudes, la déformation des physionomies, la fraîcheur du coloris frappent le visiteur pénétrant dans la chapelle du château de Vignola où
6 l'attendent la *Résurrection et descente aux limbes*, l'*Ascension*, la *Pentecôte*, l'*Assomption de la Vierge* et les *Évangélistes*. À vrai dire, ces fresques sont assez déconcertantes : l'irrationalité de l'espace, la précision naturaliste, la véhémence des figures évoquent tantôt Giovanni da Modena, tantôt Pisanello. L'artiste inconnu qui les a peintes, vers 1425 peut-être, nourrit sa fantaisie aux meilleures sources ; il n'essaie pas de séduire, il invite le spectateur à une foi rigoureuse. Les scènes se succèdent comme dans un rêve, mais habité par des apôtres – et une Vierge – fort éloignés de toute béatitude : des fanatiques a-t-on dit, des révolutionnaires professionnels! Faut-il voir dans cette incongruité (peut-être plus proche de la vérité que bien des figures séraphiques) les raisons du silence observé à leur égard par l'historiographie jusqu'à ces dernières années ? Ces personnages peu commodes se retrouvent curieusement dans les miniatures de l'*Antiphonaire* conservé à Berlin dont l'auteur, le Maître de San Michele à Murano, pourrait bien être, on l'a vu plus haut, le jeune Belbello da Pavia. On peut voir également quelques feuilles de cet artiste au musée Marmottan, en particulier une *Pentecôte* peu conviviale. Belbello da Pavia et ce Maître de Murano constitueraient avec Giovanni da Modena et le Maître de Vignola une singulière constellation dans la vallée du Pô autour de 1425. Vision fantastique, vigueur expressionniste, on ne peut manquer d'être frappé par la liberté qui anime ces peintres. Ils en payèrent

275. Giovanni da Modena, *Saint Cosme.* Avant 1420. 132,5 x 39,7 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

276. Maître de Vignola,
Résurrection et descente aux limbes.
Vers 1425.
Vignola, Cappella del Castello.

le prix : pas ou peu de commandes importantes, un succès mitigé, une postérité négligente.

À Carpi même, cette expressivité intransigeante dans l'imaginaire se dissipa assez vite. Dès le début des années 1420, des artistes plus aimables avaient peint la *Vie de sainte Catherine* et surtout, vers 1430, un peintre probablement ferrarais décore la chapelle Saint-Martin avec l'*Annonciation* et l'*Adoration des Mages* : deux scènes témoignant d'un élégant goût narratif qui ne s'alimente pas seulement chez Giovanni da Modena mais aussi du côté des frères Salimbeni. Il semble bien qu'alors à Ferrare l'on regarde surtout vers les Marches et l'Ombrie, comme en témoigne la *Madone à la rose*, peinte encore à Carpi sur les murs de San Francesco. C'est encore le cas d'Antonio Alberti qui se tourne successivement vers les Salimbeni, puis vers Gentile da Fabriano. L'attrait exercé sur Ferrare par l'esprit gothique se prolongea jusque vers 1450, entretenu par le séjour de Pisanello en 1438 et en 1441 – et peut-être avant. La production courtoise du Maître du Triptyque d'Immola en marqua le point final. Se succédèrent alors, à la cour des Este, Rogier Van der Weyden, Piero della Francesca et Andrea Mantegna ! Les temps avaient changé.

Mais vint Cosme Tura qui s'arrêta sans doute devant le Maître de Vignola.

LA SURPRISE DE L'ÉVÊQUE

Les Este à Ferrare, les Gonzague à Mantoue furent, avec les Medici à Florence, les plus intelligents ou les plus chanceux tyrans du Quattrocento. Ils réussirent à ne pas exciter la convoitise de Venise, alors que les Carrara et les Scaliger durent lui abandonner leurs seigneuries respectives de Padoue et de Vérone. Dans les années 1360-1370, Altichiero fait le lien entre ces deux cités ; après son départ, les Scaliger, grands bâtisseurs, y compris de leurs célèbres tombeaux surmontés de statues équestres, 277
ne lui trouvèrent pas de successeur, non plus que les Carrara. À Padoue, le vide dura jusqu'aux années 1430 ; à Vérone il prit fin vers 1410 grâce à Michelino da Besozzo. Mais auparavant, à quelques dizaines de kilomètres au nord, sur la route du Tyrol, un obscur évêque et un peintre encore plus obscur avaient préparé une surprise.

Les fresques peintes au château de Buonconsi- 278
glio, dans la Torre Aquila, refuge de l'évêque Gior- 280
gio di Lichtenstein, sont aussi importantes par leur signification qu'inattendues par leur localisation. À un peu plus de deux mètres du sol, sur quatre côtés, douze scènes (il en subsiste onze, Mars disparu) séparées par des colonnes à tortillon, avec chacune un mois pour thème, entouraient cet aristocrate

278. Wenceslas (?),
Avril.
Avant 1407.
Trente, Castello
del Buonconsiglio.

page ci-contre :

277. Statue équestre
de Cangrande della Scala.
Vers 1335.
Vérone, Museo
del Castelvecchio.

279. Wenceslas (?),
Janvier.
Avant 1407.
Trente, Castello
del Buonconsiglio.

280. Wenceslas (?), *Juin.* Avant 1407. Trente, Castello del Buonconsiglio.

allemand venu de Vienne en 1391. C'est un véritable jardin du paradis à usage privé, où éclate soudain une aspiration longtemps refoulée pour les joies de la nature.

Plus d'un demi-siècle auparavant, Pétrarque en avait, le premier peut-être depuis l'Antiquité, affirmé la beauté. Les artistes avaient commencé son exploration d'un point de vue peut-on dire utilitaire, sinon scientifique : Ambrogio Lorenzetti, dès 1338-1339, choisit de représenter les activités du *contado* siennois, les artistes d'Avignon en 1343 décorèrent la chambre du Cerf de scènes de pêche et de chasse, les *Tacuina sanitatis* lombards vers 1380 constituèrent de précieuses encyclopédies de la flore, des travaux des champs, etc. L'observation des saisons commença d'une manière symbolique, voire rudimentaire, chez Jean Pucelle, puis chez Jacquemart de Hesdin, puis encore dans les *Tacuina sanitatis.* L'enluminure parisienne enfin avait multiplié les motifs de chasse et de tournoi, de danse et de jeux, de cour amoureuse, chers à une noblesse en proie à quelque frénésie ostentatoire, mais qui manifestait simultanément un vif intérêt pour la vie rustique dont le spectacle confortait son sentiment de supériorité et nourrissait sa nostalgie de la simplicité. Les temps étaient mûrs autour de 1400 (la Torre Aquila fut décorée avant 1407, date à laquelle notre évêque fut dépossédé de son bénéfice) pour que les plaisirs de la nature soient conjugués avec son utilité dans une œuvre à bien des égards décisive.

Pourquoi là et pourquoi pas plus tôt ? Tant d'ouvrages ont été détruits que l'on ignore si les *Mois de Trente* n'eurent pas ailleurs de précédent. Le fait que dix à quinze ans plus tard les frères de Limbourg eussent offert à Jean de Berry l'illustrissime calendrier de ses *Très Riches Heures*, où ils avaient repris à leur manière maints éléments des fresques épiscopales, nous met devant cette alternative : ou bien ils passèrent par l'improbable Trente lorsqu'ils se rendirent en Italie, ou bien le duc et l'évêque avaient en tête un modèle commun.

Quoi qu'il en soit, ces *Mois*, qui sont autant de miniatures agrandies à la dimension du mur, constituent un étonnant voyage dans le temps ou, si l'on préfère, un authentique document ethnographique sur la société seigneuriale et rurale de la fin du XIVe siècle. Authentique du point de vue des maîtres, sinon des manants. Chaque mois fait coexister les passe-temps des nobles et les travaux des paysans, dans une inépuisable variété de costumes et d'attitudes pour les premiers, de défroques et d'instruments pour les seconds. La campagne est idyllique, les activités ludiques ou paisibles. Quelle satisfaction de voir ainsi s'agiter les hères qui vous nourrissent ! Comme ils sont bien à leur place, tandis que vous occupez vos loisirs ! Cet ordre fait plaisir à voir, un plaisir accru par ces paysages changeant avec les saisons que l'artiste a peints comme personne peut-être auparavant. L'artiste ? Voilà bien un sujet de perplexité. Aucune profondeur, pas d'unité, ni respect des proportions, ni vue d'ensemble : l'œil court d'un personnage à l'autre, d'une saynète à l'autre, il s'arrête ici sur un bûcheron ou un vigneron, là sur une élégante ou un cavalier, tantôt sur le champ qu'on sème, sarcle ou moissonne, tantôt sur le seigneur lançant des boules de neige, contant fleurette à sa belle ou s'attablant avec appétit. Tout ceci avec une richesse d'observation de la nature et des hommes qui fait mesurer la timidité d'un Ambrogio Lorenzetti malgré son sens de l'espace. Avec ici quelques notes d'espièglerie plutôt étrangères aux grands maîtres toscans.

Le caractère profane de ces fresques et le rôle éminent du paysage ont donné lieu à maintes spéculations. Giorgio di Lichtenstein était aussi l'heureux possesseur du *Tacuinum sanitatis* aujourd'hui à Vienne ; Michelino da Besozzo (auquel on a voulu

jadis attribuer les *Mois*) était passé maître dans l'étude de la nature, après Giovannino de' Grassi. Les miniatures lombardes à sujet séculier étaient connues à Vérone. De là à voir un Lombard ou un Véronais dans le peintre de l'évêque... De là surtout à confirmer à l'Italie le privilège d'avoir été la première dans l'avènement du paysage face au réalisme nordique ! Cependant, en raison des convergences sensibles observées entre les fresques et les miniatures bohémiennes, surtout dans les architectures et les travaux des paysans, on ne conteste plus guère l'attribution des *Mois de Trente* à un certain Wenceslas qui signa dans la région et postérieurement des travaux très inférieurs. Le raffinement des miniatures est certes absent, soit que le changement de dimension ne s'y soit pas prêté, soit que ledit Wenceslas ait choisi d'effectuer une judicieuse synthèse entre l'imaginaire gothique et la vérité lombarde. Car, répétons-le, l'artiste bohémien, comme un peu plus tard les frères de Limbourg, fait preuve d'une belle imagination dans son évocation du labeur paysan, et sans doute de la joie de vivre seigneuriale. Sa suprême indifférence pour la construction de l'espace, autrement dit pour le réel et le rationnel, dit assez la fantaisie de son allègre vision.

Les *Mois de Trente* sont donc une surprise de l'histoire de l'art, l'imprévisible Wenceslas jouant les innovateurs dans l'inattendue Trente, tandis que Vérone piétinait, Altichiero disparu et Stefano introuvable. Le passage de Michelino y laissa bien une première trace chez Giovanni Badile dont le *Polyptyque de l'Aquila* (Vérone), entre 1410 et 1420, marque un certain renouveau. Mais ici l'histoire bafouille : en attendant le grand Pisanello, on s'est longtemps plu à considérer un certain Stefano di Giovanni comme ayant fait entrer Vérone dans le cercle magique du « gothique international ». On sait aujourd'hui que Stefano di Giovanni da Francia, dit Stefano da Verona, était le fils d'un peintre français, Jean d'Arbois, actif à Milan après avoir travaillé à la cour des ducs de Bourgogne. Il serait né vers 1375 (plus âgé donc que Michelino da Besozzo), aurait séjourné vingt-cinq ans à Padoue, et on ne le trouve à Vérone qu'à partir de 1425. On suppose qu'il entra en relation avec Michelino entre 1410 et 1415. En conséquence, son seul tableau daté (1435 : on a récemment mis en doute l'authenticité de cette date, mais l'ouvrage ne semble pas devoir être beaucoup plus précoce), l'*Adoration des Mages* (Milan), qui paraît influencé par Pisanello, aurait été exécuté lorsqu'il avait soixante ans, et son ouvrage le plus célèbre, la *Madone dans la roseraie* (Vérone), ne serait pas à proprement parler, comme on l'a toujours répété, une œuvre de jeunesse. Si le thème en est bien l'*hortus conclusus* cher aux peintres rhénans, sa composition en demi-cercle se retrouve dans les miniatures de *l'Éloge funèbre de Gian Galeazzo Visconti*. Quoi qu'il en soit, les liens de Stefano avec Michelino semblent donc étroits. Regarda-t-il aussi du côté de la Bohême ? On lui attribua autrefois les *Mois de Trente* comme on lui supposa un voyage à Vienne. Cela dit, la *Madone dans la roseraie* est un tableau assez extravagant, comparable à certains égards au *Mariage mystique de sainte Catherine* de Michelino, avec son espace irrationnel, son raffinement cosmopolite et sa délicieuse naïveté. Renouvela-t-il cette vision paradisiaque où les anges flottent dans une prairie d'or autour de rêveuses figures divines ? Probablement, mais où et quand ? Nous l'ignorons. Il ne nous reste par ailleurs qu'une *Madone à l'Enfant entourée d'anges* (Rome, galerie Colonna), suprême expression d'un « gothique tardif » que l'on a bien du mal à situer entre Michelino et Pisanello.

281. Stefano di Giovanni, *L'Adoration des Mages*. Vers 1435 (?). 72 x 47 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

BQ. SA VEBIS. BOIO

XI
Une mode
début de siècle

VENISE MET PIED À TERRE

Si l'incertain Stefano da Verona fut sans doute stimulé par Michelino da Besozzo, l'arrivée de celui-ci à Venise en 1410 dut réveiller en sursaut les peintres du cru, endormis dans la tradition vénéto-byzantine. Du moins le suppose-t-on, tant est épaisse la nuit où ils firent leurs premiers pas. À peine sait-on qu'en 1409 il aurait été décidé de reprendre la décoration de la salle du Grand Conseil au Palazzo Ducale, les fresques peintes par Guariento en 1366 étant gravement détériorées. La présence sur ce chantier – dont il ne reste rien – du jeune Gentile da Fabriano est attestée par Fazio. Avait-il à ses côtés le plus jeune encore Pisanello ? On l'a supposé, sans preuve. D'autres artistes y furent appelés, parmi lesquels sans doute Michelino da Besozzo et, chez les Vénitiens, Jacobello del Fiore. Celui-ci n'était pas alors le plus ouvert au vent d'ouest ; un Nicolò di Pietro avait commis dès 1394
3 une *Madone trônant entourée d'anges musiciens* (Venise) dont l'humanité témoigne de la connaissance d'exemples bolonais, voire bohémiens ; un Zanino di Pietro, signalé à Bologne en 1389, puis à Vérone,
4 aurait exécuté un *Polyptyque de la Crucifixion* (Avignon) de caractère également gothique avant peut-être le tournant du siècle. La carrière de ces peintres est à vrai dire chaotique (à nos yeux) et traversée d'influences extérieures.

Ainsi Zanino di Pietro connaissait-il sans doute Altichiero – la petite *Flagellation* qui lui est attribuée (Venise, musée Correr) passe pour être d'inspiration véronaise. Mais c'est surtout un artiste excentrique, adepte de modèles non seulement bolonais mais rhénans et bohémiens. Sa seule œuvre signée, le *Triptyque*
5 *de la Crucifixion,* peint vers 1405 pour un couvent franciscain proche de Rieti où elle est aujourd'hui conservée, est en effet un ouvrage d'une grande intensité de forme comme de sentiment, à la fois convulsif et précieux, qui a quelque chose de germanique. Outre son expressivité mordante, l'acuité psychologique de Zanino est anticlassique à un degré que l'on

282. Lorenzo et Jacopo Salimbeni, *Saint Jean Baptiste prêchant.* 1416. Urbino, Oratorio di San Giovanni Battista.

283. Nicolo di Pietro, *Madone entourée d'anges musiciens.* 1394. 107 x 67 cm. Venise, Accademia.

284. Zanino di Pietro, *Polyptyque de la Crucifixion.* Vers 1400. 124 x 172 cm. Avignon, Petit Palais.

n'avait pas encore connu en Italie, pas même à Bologne. Excentrique, il l'était aussi au sens propre puisque... français d'origine et répondant, comme on l'a démontré très récemment, au nom de Johannes Petri de Francia, autrement dit Giovanni di Pietro da Francia. En fait, si nous le savons actif à Venise jusqu'en 1448, il semble avoir écoulé une bonne partie de sa production dans les Marches (s'y réfugia-t-il à un moment où à un autre comme Lotto un siècle plus tard ?) et en Italie centrale. Il nous reste bien peu de choses pour apprécier l'évolution de sa peinture à l'allure sombre et renfrognée vers une certaine douceur lumineuse due sans doute à l'influence de Gentile da Fabriano, comme l'indique la *Madone à l'Enfant entourée de saints* de la collection Martello. Aussi peu renseigné que l'on soit sur son rôle à Venise, Zanino ne saurait cependant être sous-estimé s'il est vrai que lui furent commandés les cartons pour une série de tapisseries destinées aux cérémonies de la Semaine sainte à San Marco. Que ces cartons aient pu aussi être attribués à Nicolò di Pietro révèle moins une proximité de tempérament qu'un certain parallélisme d'attitude à l'endroit des courants extérieurs.

Nicolò di Pietro paraît lui aussi avoir emprunté son sens du grotesque à des exemples rhénans et bohémiens. Un premier *Couronnement de la Vierge* (Rome, galerie Barberini) esquisse la démarche de Nicolò vers la grimace qui trouve pleinement son expression dans un second et plus important *Couronnement* conservé à 289
Rovigo : ses anges perchés sur les pinacles, les barbes du Christ et de Dieu le Père, les visages animés des donateurs offrent un spectacle aussi peu solennel que possible, pour ne pas dire incongru. Ces ouvrages semblent dater des premières années du siècle. Plus fluide est la *Vierge à l'Enfant* du Fogg Art Museum, mais de quand date sa petite *Sainte Ursule* (New York) 288
à l'arbitraire souplesse linéaire et aux couleurs somptueusement décoratives ? Il est difficile de croire que ce chef-d'œuvre unique, insolite, fut lui aussi exécuté au début d'une carrière qui se prolongea jusqu'en 1430.

Plus vénitien et donc plus conservateur fut Jacobello del Fiore, qui se montra particulièrement sensible au passage de Gentile da Fabriano. Son évolution fut lente, de l'aimable fantaisie du triptyque de l'*Adoration des Mages* (Stockholm) à la vivacité encore 286
contenue de la *Madone de la Miséricorde* (Venise), vers 1415. La comparaison est surtout significative entre les treize petits tableaux appartenant autrefois à un vaste retable de l'église San Pietro de Fermo (aujourd'hui à Denver) et la célèbre suite – huit tableaux – de la *Vie de sainte Lucie* conservée, elle, à Fermo : les scènes de la *Vie de saint Pierre,* probablement exécutées entre 1405 et 1410, semblent figées alors que les exploits de sainte Lucie, après 1410, sont narrés avec un mélange de grâce et de préciosité. De multiples détails naturalistes sont comme enchâssés dans des architectures fantaisistes, enrobés dans l'or un peu partout répandu. L'élan gothique bouscule avec succès la tradition vénéto-byzantine. Ce qui fut confirmé par la commande en 1421 pour le Palazzo Ducale du grand triptyque de la *Justice* (Venise), qui ne recule pas devant l'extravagance courtoise – voyez saint Michel s'attaquant au dragon.

Jacobello vécut jusqu'en 1439, Zanino jusqu'en 1448, Nicolò jusqu'en 1430, mais si nous discernons peu ou prou l'impulsion qu'ils donnèrent à la peinture vénitienne durant les deux premières décennies, nous ne voyons guère au-delà. Ce n'est pas le grand *Couronnement de la Vierge* (Venise) avec ses figures com-

285. Zanino di Pietro, *Triptyque de la Crucifixion.* Vers 1407-1410. Panneau central, 98 x 87 cm ; Rieti, Museo Civico.

286. Jacobello del Fiore, *Triptyque de l'Adoration des Mages,* panneau central. Vers 1400-1405. 123 x 72 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

Les expressions boudeuses chères à Giambono étaient aussi peu révérencieuses que les visages éberlués de Nicolò di Pietro, chez qui il fit peut-être ses débuts. Ceci a conduit à leur attribuer à l'un et à l'autre les quatre petits panneaux de la *Vie de saint Benoît* – trois à Florence, un à Milan (Poldi-Pezzoli) – dont la destination comme l'auteur constituent depuis un siècle un indéchiffrable rébus (la bibliographie les concernant a une centaine de références). L'esprit de Gentile da Fabriano y rôde ; on y a vu tour à tour la main de Stefano da Verona, Wenceslas, Jacobello del Fiore, Pisanello, bref tous les protagonistes du « gothique international » actifs entre Vérone et Venise aux environs de 1420-1430. Faut-il y voir les débuts de Pisanello ? Un ouvrage de Nicolò avec la participation de Giambono ? Trop peu d'œuvres de cette période sont parvenues jusqu'à nous pour ne pas rendre le diagnostic aléatoire. Une seule certitude : ces panneaux nous fascineraient moins s'ils ne demeuraient une énigme.

291

pressées (Jacobello s'y inspire, vers 1438, de la fresque de Guariento peinte soixante-dix ans auparavant !) qui peut nous éclairer. Dès lors, la première place semble revenir à Michele Giambono qui, pendant près de quarante ans, tiendra une boutique de grand luxe et fera peut-être, en fin de carrière, ses premiers pas vers la Renaissance. Rien ne le laissera supposer pendant longtemps, ni les restes de la fresque de l'*Annonciation* qu'il peignit en 1432 à Vérone en l'église Sant' Anastasia, ni sa très gothique *Madone à l'Enfant trônant* de Budapest, et pas davantage le triomphal et rêveur *Saint Michel* (Settignano, collection Berenson) qui constituait le panneau central d'un polyptyque éparpillé aux quatre coins de la planète (Boston, Londres, Padoue, Washington). Giambono était plutôt somptueux, et il n'est pas jusqu'au *Christ mort sortant du Tombeau* (il y en a deux, à New York et à Padoue) qui ne soit traité avec un naturalisme aussi vigoureux que raffiné. Il produisit aussi toute une série d'admirables *Madone à l'Enfant* (on en peut voir des exemples à Venise, musée Correr et Ca d'Oro ; à Bassano, et maintenant à Malibu) dont les boudeuses mimiques semblent défier la vénération des fidèles. Un changement s'observa lorsqu'il participa, vers 1448, à la décoration de la chapelle Mascoli à San Marco. Pour rester fidèle à la tradition du lieu, la mosaïque s'imposait : Giambono signa l'*Annonciation,* la *Naissance de la Vierge* et la *Présentation au Temple* ; on a supposé la présence d'un Florentin, en l'occurrence Andrea del Castagno, dans les autres scènes. Giambono semble avoir fait un effort pour maîtriser la perspective de ses architectures. Venise, au milieu du Quattrocento, n'était cependant pas encore prête à entrer en Renaissance (comme le montre, par ailleurs, l'itinéraire d'un Jacopo Bellini, très conventionnel suiveur de Gentile da Fabriano, qui n'ignorait pourtant rien des innovations florentines).

287. Michele Giambono, *Madone à l'Enfant trônant.* Vers 1420. 121,5 x 56,5 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

288. Nicolò di Pietro,
Sainte Ursule
et ses suivantes.
Vers 1400-1410.
94 x 78,7 cm. New York,
Metropolitan Museum of Art,
Rogers Fund.

290. Michele Giambono,
Saint Michel.
Vers 1430.
113 x 64 cm. Settignano,
collection Berenson.

289. Nicolò di Pietro,
Le Couronnement
de la Vierge.
Vers 1410.
146 x 79 cm. Rovigo,
Accademia dei Concordi.

CHEFS-D'ŒUVRE PROVINCIAUX

La côte adriatique accueillait volontiers la production vénitienne, de Zanino di Pietro à Jacobello di Fiore. À l'intérieur, dans les Marches, les petites seigneuries se tenaient à l'affût, d'une vallée à l'autre ; les cités plus éloignées, les cours les plus provinciales – Camerino, Fabriano, San Severino – n'ignoraient rien des dernières modes. Les artistes autochtones accommoderont les exigences locales aux nouveautés de la vallée du Pô, comme les frères Salimbeni, ou n'hésiteront pas à aller voir eux-mêmes ailleurs, tels Arcangelo di Cola ou Gentile da Fabriano. De Venise à Rome celui-ci demeurera le peintre le plus illustre de son époque – le premier quart du Quattrocento. Arcangelo sera peut-être le premier artiste non florentin à entrevoir la « révolution » de Masaccio. Les Salimbeni laisseront à Urbino l'un des chefs-d'œuvre de la peinture gothique... Mais tous avaient été précédés, dès la fin du Trecento, par un certain Carlo da Camerino.

Camerino, comme Urbino, connut au XVe siècle une grande époque artistique et humaniste ; il en reste peu de traces. De Carlo da Camerino, qui signa dès 1396 une *Crucifixion* à Macerata Feltria, la personnalité n'est saisissable qu'à travers ses ouvrages dispersés. Ladite *Crucifixion*, comme une *Mort de la Vierge* aujourd'hui à Ancône, révèlent une influence bolonaise due probablement au passage d'Andrea de' Bruni dans les Marches. Mais ensuite Carlo da Camerino semble s'être tourné vers un passé déjà lointain, à savoir vers Assise, où il prit pour modèle Simone Martini et Pietro Lorenzetti plutôt que Giotto. C'est ce qu'indique l'abstraction linéaire de l'*Annonciation* (Urbino), avant 1400, qui unit une subtile attention au détail à un climat quelque peu étrange : la Vierge est comme bouleversée par la bonne nouvelle, elle semble sursauter. Dans cette adhésion de Carlo da Camerino aux formes gothiques, le plus remarquable réside dans l'absence de sources étrangères : un peu d'expressionnisme bolonais, beaucoup de sensibilité siennoise, nous avons là un artiste qui paraît avoir trouvé en Italie de quoi s'affirmer comme le précurseur de l'art courtois dans les Marches. Son activité se prolongea sans doute dans le premier quart du Quattrocento et il ne dut pas échapper à l'influence de Gentile da Fabriano – à moins qu'elle n'ait été réciproque : voir la série de petits panneaux avec les *Œuvres de miséricorde* conservées au Vatican. Ses ouvrages les plus significatifs sont alors la *Circoncision* (Ancône), une grande *Madone de l'Humilité* (Cleveland) comportant dans le bas du tableau une singulière *Tentation d'Ève,* puis vers 1410 un important

292. Michele Giambono, *Le Christ mort sortant du tombeau.* Vers 1440-1450. 51 x 34 cm. Padoue, Museo Civico.

291. Nicolò di Pietro et Michele Giambono (?), *Saint Benoît au mont Subbiaco.* Vers 1420. 109,4 x 65,4 cm. Milan, musée Poldi-Pezzoli.

triptyque de la *Vierge à l'Enfant et quatre saints* (Baltimore, Walters Art Gallery) aux figures aussi énergiques que délicates, et, plus tardive encore, une *Madone à l'Enfant entourée d'anges* (W.A.G.) d'un caractère tendre et ingénu évoquant son compatriote Arcangelo di Cola da Camerino.

San Severino n'était jamais qu'une grosse bourgade ; on y conserve encore un très international *Mariage mystique de sainte Catherine* daté, semble-t-il, de l'an 1400 et signé Lorenzo Salimbeni. Voilà un ouvrage d'un raffinement que l'on ne s'attend guère à rencontrer en un tel lieu et à pareille date : on l'imaginerait mieux... en Bohême, quoiqu'on y décèle une certaine intensité expressive empruntée peut-être à Bologne et une fluidité linéaire, une vivacité chromatique évoquant les miniatures lombardes. L'âge de Lorenzo y est inscrit : vingt-six ans. S'était-il rendu auparavant dans la vallée du Pô ? Rien de plus gracieux, de plus profane, est-on tenté de dire, que cette Vierge rousse, vêtue à la dernière mode, mais assise avec simplicité sur un coussin, et posant familièrement une main sur la chevelure (rousse !) de l'Enfant qui, le visage souriant, glisse l'anneau au doigt d'une sainte Catherine (rousse !!) couronnée et habillée comme une reine, le groupe reposant sur un sol recouvert de fleurs, et flanqué de deux saints dont le regard invite à la méditation. Rien de plus insolite aussi que cette même Vierge drapée de vert, de rouge et de blanc ; serait-elle donc antérieure à celles de Michelino da Besozzo et de Stefano da Verona, de Gentile da Fabriano et de Pisanello ? Pourquoi pas ? Elle ne craint pas la confrontation.

Ce triptyque à la calligraphie hyperbolique évoque d'une certaine manière l'anonyme *Jardin du paradis* de Francfort. Il est unique dans l'œuvre de Lorenzo Salimbeni comme dans celle de son frère Jacopo. Ils produisirent sans doute d'autres œuvres de dévotion privée, mais seules subsistent d'assez nombreuses fresques, inégalement conservées, qui offrent un mélange incomparable d'imaginaire courtois et de verve plébéienne. Il n'est pas toujours aisé de déterminer ce qui appartient à chaque frère. À qui attribuer la violence caricaturale des *Histoires de saint André* peintes dans la crypte de l'église San Lorenzo à San Severino, ou l'innocence toute rurale des *Histoires de saint Jean Baptiste* du Duomo Vecchio ? Voyez saint André descendu de sa croix comme une venaison au marché, saint Jean l'Évangéliste accomplissant ses miracles comme on vend des œufs. D'où vient cette foule de détails notés sur le vif, cette fraîcheur descriptive aux antipodes de l'affectation courtoise ? Ce style narratif est extraordinairement populaire. Ses vertus illustratives sont étonnantes.

Au sud de San Severino, à San Ginesio, demeurent, datées de 1406 et signées Lorenzo, les restes d'un autre cycle de fresques relatant les *Histoires de San Biaggio* ; on y découvre, assise sur un trône gothique, une *Vierge à l'Enfant* qui ne retiendrait pas l'attention

293. Carlo da Camerino, *Crucifix*. 1396. 390 x 284 cm. Macerata Feltria, église San Michele Arcangelo.

294. Arcangelo di Cola da Camerino, *Madone trônant entourée d'anges*. Vers 1425. 130 x 78 cm. Bibbiena, église Santi Ippolito e Donato.

295. Carlo da Camerino,
Madone de l'Humilité avec la tentation d'Ève.
Vers 1395.
181,5 x 88,6 cm. Cleveland, Museum of Art, Holden Collection.

296. Lorenzo Salimbeni,
Le Mariage mystique de sainte Catherine. 1400.
101 x 159 cm.
San Severino, Pinacoteca Civica.

297. Carlo da Camerino, *L'Annonciation.* Avant 1400.
187 x 150 cm. Urbino, Palazzo Ducale.

298. Lorenzo et Jacopo Salimbeni, *Histoires de saint Jean l'Évangéliste*, détail.
1400-1405. San Severino, Duomo Vecchio.

si elle n'était flanquée, à sa droite, d'un saint Stéphane un peu mou, lapidé avec de fort grosses pierres, et, à sa gauche, d'un saint Ginesio jouant de la viole ! Cette agitation un peu triviale, ce coloris rustique paraissent fort éloignés de l'élégante retenue du *Mariage mystique de sainte Catherine.* Mais les penchants roturiers des Salimbeni savaient se faire oublier en cas de besoin, comme le prouvent des morceaux de fresques transportés à la Pinacothèque de San Severino : Vierge et saints y retrouvent une distinction tranquille qui ferait supposer une rencontre avec Gentile (San Severino n'est qu'à une trentaine de kilomètres de Fabriano) avant qu'il ne gagne Venise, avant 1408 donc. Est-ce là ce qui conduisit Lorenzo à opter pour le versant aristocratique, impassible ? Tandis que Jacopo demeurait sur sa pente émotive, gesticulatrice ? C'est ce qu'il apparaît à travers leur entreprise majeure : les fresques 282, 338
de l'oratoire de Saint-Jean, à Urbino.

Dans cet ouvrage qu'ils signèrent en 1416, les deux lignes de force du « style international » – le naturalisme populaire et l'élégance courtoise – se juxtaposent d'une manière aussi étonnante qu'unique. Il paraît vain de vouloir distinguer la part de chaque frère. Sans doute Lorenzo était-il une fois encore le chef de file, mais ce chef de file acceptait de faire place au tempérament passionné de Jacopo. Quel contraste, en effet, entre les formes énergiques, le coloris blafard de la *Madone entourée de saint Sébastien et saint Jean Baptiste,* qui s'inscrit dans la profondeur du mur, et les précieuses sinuosités, la douceur n'excluant pas la splendeur chromatique, de la *Madone de l'Humilité* ! Faut-il attribuer la première à Jacopo, la seconde à Lorenzo ? Que dire ensuite devant le spectacle offert par la vaste *Crucifixion* ? Le tumulte enveloppant le 301
drame divin, les couleurs vives, la multiplicité des attitudes et des gestes, la variété des émotions exprimées nous entraînent dans une extravagante exploration. Que de singuliers détails ! Le pélican et son nid au-dessus de la Croix, le démon emportant un enfant sur son dos – l'âme du larron crucifié ? –, les trompettistes, les soldats agressant un cavalier l'épée à la main, les discussions entre spectateurs, les petites scènes décorant les colonnes torses sur les côtés, etc. Quelle œuvre composite ! Le sens du volume, dont la source semble être la tradition giottesque des peintres de Rimini (les fresques de Saint-Nicolas de Tolentino ne sont pas loin), y côtoie la vigueur expressive des Bolonais. Viennent enfin les neuf épisodes de la *Vie de* 282
saint Jean Baptiste dont les événements miraculeux sont traités dans cette atmosphère de quotidienneté provinciale à laquelle les précédents travaux des Salimbeni nous ont accoutumés, mais où l'on est frappé par l'attitude pleine de dignité des acteurs comme des spectateurs, sans compter leurs costumes à la mode française indiquant l'aspiration des peintres (et de leurs commanditaires ?) à l'idéal courtois. Ingénuité et raffinement, noble simplicité et recherche exquise concourent à l'élaboration d'un ensemble d'une

grande saveur où la tragédie et l'humour, le détachement aristocratique et le clin d'œil n'apparaissent pas côte à côte comme dans la plupart des ouvrages de l'époque, mais étroitement mêlés – volontairement ou naïvement ? Nous avons là un superbe hybride du Trecento toscan et de la double source, populaire et courtoise, du « gothique international ».

L'an 1416 voit donc Lorenzo Salimbeni, âgé de quarante-deux ans, achever sa carrière par un coup de maître que Jacopo, qui lui survivra, ne renouvellera pas. Un infatigable suiveur, Ottaviano Nelli, à la vivacité narrative un peu confuse et répétitive, se répandra jusqu'aux années 1440 entre Gubbio, Foligno et Urbino. Cependant, en cette même année 1416, Arcangelo di Cola da Camerino est mentionné pour la première fois. En 1418 apparaît également Pietro di Domenico da Montepulciano ; le premier ira à Florence, le second vient de Toscane.

Les ouvrages datés et signés par Pietro di Domenico se situent entre 1418 et 1422, ce cours laps de temps lui suffisant pour connaître une rapide évolution. La petite *Madone de la Miséricorde* (Avignon) date probablement de ses débuts et porte les traces d'une influence vénitienne ; son iconographie particulière, avec une cohorte de flagellants se pressant aux pieds de la Vierge, témoigne d'un climat de piété superstitieuse particulièrement intense ; elle a beaucoup de charme. Ses *Madone de l'Humilité* (au centre du polyptyque d'Osimo, daté de 1418 ; à New York, datée de 1420 ; et au centre d'un polyptyque à Recanati, daté de 1422) évoquent Gentile, mais peut-être plus encore les Salimbeni. Pietro di Domenico peignit aussi des fresques : *Évangélistes et docteurs de l'Église* au couvent de San Niccolo à Osimo entre 1420 et 1422, *Vie de saint Jean Baptiste et saint Jean l'Évangéliste* à Fermo, en l'église Sant' Agostino, vers 1430. On y remarque un paysage à vol d'oiseau, surprenant à cette date.

Le sens de l'espace, Arcangelo di Cola, après avoir puisé sa première inspiration du côté de Carlo da Camerino, était allé le chercher à Florence. On l'y trouve de 1420 à 1422, puis il y revient semble-t-il en 1427, avant de retourner (définitivement ?) à Camerino. Entre-temps, il s'est rendu à Rome sur l'invitation du pape Martin V. Il est difficile d'établir la chronologie des madones aux délicates sinuosités et aux couleurs tendres qu'il laissa ici et là : la petite *Madone de l'Humilité* (Ancône) a une préciosité courtoise ; la *Madone trônant entourée de saints* (Yale), un accent florentin ; la *Madone trônant entourée d'anges* (Bibbiena), une présence évoquant un Masaccio élégant ; la *Madone trônant entourée de deux anges* (Camerino) accentue la caractérisation ; la *Madone trônant entourée de saint Dominique et saint Pierre martyr* qui subsiste quelque peu effacée sur les murs de l'église San Marco à Osimo témoigne d'une certaine recherche du volume et de la profondeur. L'art séduisant d'Arcangelo va et vient entre archaïsme et innovation : cruelle

299. Arcangelo di Cola da Camerino, *Madone de l'Humilité*. Vers 1420-1425. 63 x 46 cm. Ancône, Pinacoteca Comunale.

300. Pietro di Domenico da Montepulciano, *Madone de la Miséricorde*. Vers 1418. 54 x 43 cm. Avignon, Petit Palais.

301. Lorenzo et Jacopo Salimbeni, *La Crucifixion*, détail. 1416.
Urbino, Oratorio di San Giovanni Battista.

incertitude. Devant la très belle *Madone entourée de deux anges* de Rotterdam, on hésite : certains l'ont attribuée à Arcangelo influencé par les premiers ouvrages de Masaccio, d'autres à Fra Angelico à ses débuts. Zeri y a vu un anonyme chef-d'œuvre florentin vers 1425, « à mi-chemin entre le plus parfait rationalisme renaissant et la plus fameuse liberté de la ligne "gothique" ». Mais ce même Zeri ne refuse-t-il pas à Masolino l'attribution de la *Madone de l'Humilité* du Palazzo Vecchio qui lui est presque unanimement reconnue ? Nous entrons ici dans des sables mouvants : rude rencontre pour Arcangelo mais aussi pour combien d'autres que l'apparition soudaine de Masaccio à Florence au moment où celle-ci accueillait Gentile da Fabriano.

LA CONTAGION GAGNE FLORENCE

Elle avait pourtant montré de la réticence, la patrie de Giotto, à se plier au goût gothique. Rien de moins cosmopolite au tournant du siècle que la peinture d'un Agnolo Gaddi ou d'un Spinello Aretino qui, aussi éloignés qu'ils fussent de Giotto, l'étaient encore plus de l'affectation courtoise ou du naturalisme expressif en vogue à Bologne. Le vent du nord n'avait pas franchi les Appenins (d'autant que Florence s'apprêtait à résister à l'assaut de Gian Galeazzo Visconti), et il fallait remonter à Giovanni da Milano, dans les années 1360, pour trouver trace d'une certaine élégance, exempte au demeurant de tout excès. De son côté, Sienne semblait avoir paradoxalement oublié ce que lui devait le style international. D'une manière générale, l'Italie centrale demeurait allergique à celui-ci et l'on verra même un artiste ombrien, de Foligno, montrer un singulier attachement aux peintres d'Assise.

De 1404 jusque vers 1440, Giovanni di Coraduccio sera, en effet, un actif protagoniste du « retour aux origines », distribuant avec bonheur larges fresques et triptyques à scènes multiples de Trevi à Fabriano, jusqu'à Camerino, le tout à la manière de Giotto, Pietro Lorenzetti, etc. Le caractère conservateur de son art – il ignorera Masaccio comme il résistera à l'attraction des Salimbeni – l'a longtemps laissé dans l'oubli. Cet authentique attardé n'est certes pas un astre de première grandeur, mais il a peint avec constance nombre d'ouvrages de bonne tenue, parfois un peu anecdotiques, point indignes des grands ancêtres auprès de qui il puisait son inspiration : le *Triptyque de l'enfance et de la passion du Christ* et le *Quadriptyque de la Passion*, tous deux à Trevi, les fresques de l'église San Francesco à Montefalco, la vaste *Crucifixion* subsistant sur les murs du couvent Santa Chiara à Camerino, une autre *Crucifixion avec saint François* à l'oratoire San Leonardo d'Assise, les fresques du couvent Sant' Armo à Foligno avec les *Noces de Cana*, le *Repas chez Marthe et Marie* et la *Dernière Cène* sont autant d'exemples de ce remarquable attachement au passé. 302

La contagion vint de la mer. Ce serait à un peintre florentin revenant d'Espagne après un assez long séjour – de 1395 à 1401 – que l'on devrait la contamination gothique sur les bords de l'Arno. Son nom : Gherardo Starnina. Il ne subsiste que quelques débris de fresques susceptibles de lui être attribués avec certitude. Avant ses années hispaniques, Starnina, qui avait débuté vers 1387, n'était sans doute qu'un néo-giottesque parmi d'autres, dans la mouvance peut-être d'Agnolo Gaddi ; aucun ouvrage de sa première période florentine n'a survécu. Selon Vasari, il aurait

302. Giovanni di Corraduccio, *Triptyque de l'enfance et de la passion du Christ : la fuite en Égypte.* Vers 1410 (?). Trevi, Pinacoteca.

cependant eu pour maître Antonio Veneziano, qui se distinguait par une certaine sensibilité à la couleur et à l'atmosphère, et qu'il aurait retrouvé à Tolède. Ce serait ensuite à Valence, au contact de Marzal de Sax, qu'il aurait contracté le goût de la souplesse calligraphique et de la caractérisation des personnages. Fit-il merveille à son retour à Florence ? Aucun peintre d'envergure ne s'y trouvait : Agnolo Gaddi avait disparu, Spinello Aretino était parti, et Lorenzo di Niccolò, Bicci di Lorenzo, Mariotto di Nardo, etc., pratiquaient un style répétitif, souvent anguleux – la sécheresse d'Orcagna plaquée sur la sobriété de Giotto. C'étaient d'excellents artistes, mais sans invention, produisant des ouvrages soignés comme souvent Mariotto di Nardo (on peut en voir quelques échantillons à Avignon, au musée du Petit Palais). Enfin, s'ils promettaient, Lorenzo Monaco et l'anonyme Maître de la Madone Straus étaient encore dans l'orbite d'Agnolo Gaddi.

En 1404, Starnina exécuta la *Vie de saint Jérôme* à Santa Maria del Carmine, des fresques peintes, selon Vasari, « avec délicatesse et beaucoup de grâce » : un fragment, un *Saint Benoît* au visage lumineux, à la barbe ondoyante, au regard pénétrant, nous donne une idée de l'effet que put avoir cette peinture claire, ces figures expressives, ce chromatisme raffiné. De même, à Empoli, des bustes d'apôtres sont tout ce qui subsiste des *Histoires de la Vierge* peintes en 1409. C'est assez pour justifier une réputation. Vasari n'indique-t-il pas encore que Masolino fut l'élève de Starnina ? C'est peu pour reconnaître l'initiateur à Florence du nouveau style.

On a voulu identifier à Starnina l'anonyme Maître du Bambino vispo, ainsi nommé pour la grande vivacité expressive de l'Enfant-Jésus dans ses œuvres. Une certaine saveur ibérique caractérisant celles-ci, on peut aussi y voir un collaborateur d'origine espagnole de Starnina, ramené dans ses bagages, et qui, après la mort de celui-ci vers 1413, aurait déployé dans ses propres ouvrages une distinction affectée et une fan-

303. Gherardo Starnina, *La Thébaïde.* Vers 1410. 80 x 216 cm. Florence, Offices.

304. Gherardo Starnina, *Saint Benoît.* 1404. Florence, église Santa Maria del Carmine.

305. Lorenzo Monaco, *La Visitation.* Vers 1405-1410. 20,5 x 32,3 cm. Londres, Courtauld Institute Galleries.

taisie irréaliste. Son *Jugement dernier* (Munich), sa *Madone entourée d'anges et de saints* (Florence, Accademia), vers 1405-1410, sa *Madone entourée de saints* (Würzburg), ou bien encore le fragment de fresque de la *Résurrection de Lazare* (Florence, Santa Croce) constituent les principaux éléments d'un dossier difficile. Mais est-il si important de trancher ? Le premier ouvrage relevant sans discussion du « gothique international », avant que Lorenzo Monaco n'y vienne résolument, semble bien être le fait de Starnina, en 1404. La démonstration constituée par la *Vie de saint Jérôme* suffit-elle à convertir les Florentins ? Voilà la vraie question. La fermeté et la vivacité que l'on devine chez Starnina n'en feraient-elles pas aussi le point de passage inconnu entre Trecento et Quattrocento ? Son *Saint Benoît* invite à penser à Maso di Banco comme à Masaccio. Le petit tableau de la *Thébaïde* conservé aux Offices tantôt lui est attribué, tantôt est donné à Fra Angelico. Ajoutons que Starnina était né près de Figline Valdarno comme Masolino et Masaccio. De quoi nourrir bien des spéculations ! Mais revenons aux bourgeois de Florence.

303

Bourgeois certes et « républicains », dressés contre l'impérialisme de Milan et riches d'une tradition picturale toute de sobriété, rien ne les prédisposait à se laisser séduire par un art de cour prodigue en formes raffinées et expressives, au contraire. L'adhésion de Florence au « gothique international » pendant deux décennies est un pont aux ânes de la sociologie de l'art : « Nous pouvons seulement comprendre la coexistence de plusieurs styles, leurs origines et leur nature si nous étudions les diverses coutumes des sociétés, reconstruisons leur philosophie et ainsi pénétrons leur art », écrivait en 1948 Frederick Antal dans son célèbre *Florentine Painting and its Social Background.* On y admirera l'ingéniosité – et l'esprit de système – déployés par l'auteur pour se prouver à lui-même qu'une oligarchie en proie à des tendances aristocratiques aurait trouvé dans le style courtois le véhicule de ses aspirations conservatrices, cependant que l'*upper middle class* cherchait, elle, à exprimer son ambition rationaliste et progressiste !

Tout ramener à la confrontation Gentile da Fabriano/Masaccio en 1423 est une erreur de... perspective. Vingt ans plus tôt, Starnina, Lorenzo Monaco, le Maître de la Madone Straus sacrifiaient à la mode. Face aux sèches et mornes productions des néo-giottesques routiniers, leurs œuvres élégantes, brillantes, parfois un peu mélancoliques, passaient à juste titre pour le dernier cri. Dès lors, quoi d'étonnant à ce que les Florentins, négligeant leur glorieux passé et ignorant de l'avenir, se soient à leur tour emballés pour les sublimes beautés d'un art aux antipodes de la quotidienne réalité ? Idéologie pour idéologie, pourquoi ne se serait-on pas laissé tenter, à Florence comme ailleurs, par les visions paradisiaques que ces peintres faisaient surgir comme par magie ? Quand du reste Masaccio, avec la brusquerie et l'impertinence de la jeunesse, prétendra ramener la peinture sur terre, il n'obtiendra guère de succès chez lesdits bourgeois : ses confrères furent surpris, intéressés, les clients ne se bousculèrent pas.

Pour comprendre la vogue du nouveau style sur les bords de l'Arno du début du Quattrocento, il faut plutôt se référer à une donnée, à une constante dirais-je même, propre à Florence : le rôle de la sculpture. L'intérêt porté hier par Giotto à Giovanni Pisano,

306. Lorenzo Monaco, *Madone de l'Humilité.* 1404. 127 x 78 cm. Empoli, Pinacoteca della Collegiata.

307. Lorenzo Monaco, *Le Miracle de saint Nicolas de Bari.* Vers 1422-1425. 24 x 57 cm. Florence, Accademia.

demain par Masaccio à Nanni di Banco et à Donatello, après-demain par Michel-Ange à... Michel-Ange, les artistes florentins le manifestèrent alors pour Lorenzo Ghiberti, dont l'atelier vit passer nombre de peintres, de Masolino à Uccello. Or, en 1401, Ghiberti avait décroché la plus prestigieuse commande de l'époque : les portes du baptistère. Devant qui avait-il gagné le concours ? Devant Brunelleschi, sculpteur et architecte, qui allait être, quinze ans plus tard, l'« inventeur » de la perspective mathématique.

Ghiberti avait fait des débuts de peintre et, juste avant le concours, il se trouvait à Pesaro, sur la côte adriatique. Au cours de ses pérégrinations, vit-il des ouvrages de Michelino da Besozzo ou plus probablement des Salimbeni ? À lire ses *Commentaires* rédigés vers 1448, il éprouvait la plus grande admiration pour un orfèvre, Maître Gusmin, qui était au service de Louis Ier d'Anjou vers 1380-1390, et dont on ne connaît aucun ouvrage (l'orfèvrerie a évidemment plus souffert de la cupidité que tout autre art). Parmi les peintres, il célèbre Giotto, puis Stefano, Maso, Buffalmacco, sans oublier Cavallini, Duccio, Simone Martini et surtout Ambrogio Lorenzetti. Pas un mot sur ses contemporains, ce qui ne manque pas d'être... suspect, en plein milieu du Quattrocento. Ghiberti était un conservateur, chef d'entreprise et homme d'affaires autant qu'artiste, qui occupa une position éminente à Florence pendant un demi-siècle. L'exécution des deux portes du baptistère exigea trente-cinq ans, la première n'étant achevée qu'en 1423. C'est celle-ci qui nous intéresse avec le rythme exquis des scènes, la fluidité des figures aux formes gracieuses, allongées. Cette sculpture qui emprunte à la peinture déploie une irrésistible séduction – et quel peintre, à Florence, pouvait ignorer sa longue gestation ? Ces bronzes ondoyant avec légèreté aidèrent sans doute les Lorenzo Monaco, Masolino, etc., à devenir eux-mêmes les protagonistes d'un art plus aimable.

Nul besoin d'explication sociologique ; ce furent les artistes qui prirent d'abord conscience des possibilités nouvelles offertes par la liberté de la ligne. Il suffit de considérer l'évolution d'un Maître de la Madone Straus,

308. Maître de 1419, *Madone à l'Enfant trônant.* 1419. 196,2 x 68,2 cm. Cleveland, Museum of Art, Hanna Fund.

309. Maître du Jugement de Pâris du Bargello, *Jeune Chasseur au faucon.* Vers 1415-1425. Diam. 57 cm. Avignon, Petit Palais.

élève d'Agnolo Gaddi, zélateur donc du néo-giottisme avant 1400 – voir la *Madone à l'Enfant* de Houston et son diptyque avec la *Crucifixion* de Pittsburgh, pleins de mesure et de dignité –, qui se met à jouer des sinuosités et de l'expressivité vers 1410 dans sa *Madone entourée d'anges et de saints* (Toronto) et d'une élégante subtilité vers 1420 dans son petit *Couronnement de la Vierge* (Florence, Innocenti). Sa manière gothique, vaguement siennoise, donne des figures dépourvues de poids comme d'intensité ; la finesse du dessin est atténuée par un coloris pâle et froid.

Dans la même voie s'avance un autre élève d'Agnolo Gaddi, à la personnalité singulière pour autant que sa peinture permette de le supposer, Lorenzo Monaco. Né vers 1370, ses premiers travaux datent de 1387-1388 : trois panneaux de prédelle, *Crucifixion* et *Scènes de la vie de saint Jacques et saint Jean Baptiste*, en subsistent au Louvre. Devenu moine camaldule au couvent de Santa Maria degli Angeli, il y exécute entre 1394 et 1396 une série de miniatures – *Prophètes* et *Saints* – au rythme solide et aux couleurs froides. En 1395 cependant il passe à l'échelle monumentale et sa *Prière au jardin des Oliviers* (Florence, Accademia) est assurément ce que le néo-giottisme pouvait produire de mieux : plasticité, drame silencieux, mais déjà la large et tranquille sinuosité de son dessin, le rythme esquissé des draperies révèlent d'autres virtualités. Puis, ayant ouvert un atelier, il va produire nombre de *Madone à l'Enfant* (par exemple

310. Lorenzo Monaco, *L'Adoration des Mages.* 1422. 115 x 170 cm. Florence, Offices.

311. Giovanni dal Ponte, *Le Couronnement de la Vierge.* Vers 1420. 194 x 208 cm. Florence, Accademia.

à Amsterdam ; à Baltimore, Walters Arts Gallery ; à Bologne ; à Cambridge ; à Florence, musée Horne ; à Londres, Agnew Collection), calmes figures à l'ample et lente calligraphie où des couleurs purifiées se juxtaposent : on pense moins à Giotto qu'à un Maso di Banco immergé dans une polychromie raffinée. Celle-ci aurait-elle une origine nordique ? Rien ne permet de l'affirmer. On ignore de même si son penchant pour les longues courbes lui vint de l'extérieur. Il est cependant difficile de croire que Lorenzo Monaco se soit « gothicisé » en quelque sorte tout seul. Il avait une trentaine d'années lorsqu'il se hasarda à donner libre champ à sa sensibilité nerveuse. Inhibition soudain surmontée ? Méditations d'exemples importés ? En 1404 donc – l'année même où Starnina s'attaquait à sa *Vie de saint Jérôme* –, il peignit un triptyque avec pour panneau central la *Madone de l'Humilité* (Empoli), œuvre charnière qui le conduit d'un mélange de sérénité giottesque et d'abstraction orcagnesque à une flexibilité irrationnelle et émotive.

Dans la prolifique production de Lorenzo Monaco, la Madone – en particulier la Madone de l'Humilité – et la Crucifixion semblent avoir été des sujets de prédilection. Il y apparaît, en vérité, fort éloigné des délices de l'art courtois. Non point qu'il ne sache être exquis. Prenons, par exemple, les quatre petits panneaux de prédelle ayant pour sujet la *Nativité* (New York, Lehman Collection), la *Visitation* et l'*Adoration des Mages* (Londres, Courtauld Institute) et la *Fuite en Égypte* (Altenburg) : avec une incroyable aisance calligraphique et un coloris soigneusement contrasté, Lorenzo Monaco témoigne, vers 1405-1410, d'une souveraine maîtrise dans la fausse naïveté. Devant des ouvrages plus importants comme le polyptyque de la *Madone trônant entourée de saints*, exécuté pour le couvent de Monte Oliveto entre 1407 et 1411 (Florence, Accademia) ou le *Couronnement de la Vierge* (Florence) de 1413, la torsion des corps, les effets fantastiques créés par la lumière, la suppression de l'espace, l'accentuation du rythme font supposer

305

312. Giovanni Toscani,
L'Incrédulité de saint Thomas.
Vers 1420.
240 x 112 cm. Florence, Accademia.

313. Parri Spinello,
Madone de la Miséricorde.
1437.
197 x 174 cm. Arezzo,
Museo Medioevale e Moderno.

314. Rossello di Jacopo Franchi, *Le Couronnement de la Vierge,* panneau central. Vers 1420. 344 x 160 cm. Florence, Accademia.

que le peintre était taraudé d'aspirations mystiques. La finesse de son coloris radieux annonce Fra Angelico, religieux de son état comme lui, même si les deux hommes n'appartenaient pas à la même chapelle. Toutefois, ce mysticisme est dominé par une volonté d'abstraction. Les contorsions des figures dans une atmosphère lunaire sont reléguées dans les prédelles : on peut le voir dans les trois panneaux de l'Accademia – *Miracle de saint Nicolas de Bari, Nativité, Histoire de saint Onofrio,* vers 1422-1425. L'expressivité se modère dans l'*Annonciation,* également à l'Accademia, et dans le second *Couronnement* (Londres). La cohorte somptueuse qui s'aligne sur un arrière-plan irréel, dans sa grande *Adoration des Mages* (Florence), marque l'aboutissement, vers 1422, de sa quête : la ligne coupante comme un cimeterre, la luminosité aride comme un cristal témoignent d'un esprit visionnaire – picturalement parlant.

Est-il besoin, pour expliquer cette grâce distante, de supposer, comme on l'a fait, une origine ou une influence siennoise – Sienne étant la source lointaine du « gothique international » ? Après le prosaïsme du dernier quart du Trecento, Lorenzo Monaco paraît... exotique (comme à d'autres égards, en Italie du Nord, un Belbello da Pavia). Il était cependant fort apprécié à Florence. Au point où il était parvenu avant sa mort (vers 1426), intégrant le jeu des ombres dans l'unité plastique, il allait peut-être dans la direction du tableau vu comme une section homogène de l'espace, à cette réserve près que la profondeur était le cadet de ses soucis. Deux dimensions suffisaient à son bonheur.

Il n'était pas le seul. On distingue une demi-douzaine d'artistes d'importance inégale qui vont de la mouvance de Starnina à celle de Lorenzo Monaco. Ainsi le Maître de 1419, d'après le panneau central d'un triptyque avec la *Madone à l'Enfant sur un trône* (Cleveland) portant cette date, débuta-t-il probablement dans le cercle de Lorenzo Monaco : un coloris très vif, de lentes arabesques. Il se rapprocha ensuite de Masolino comme on peut le voir dans le beau *Polyptyque de saint Julien* à San Gimignano, vers 1427. Giovanni Toscani offre l'intéressant témoignage d'un excellent suiveur qui, parti de la manière des orcagnesques, finira par subir l'ascendant de Masaccio : on le constate en passant d'un délicat triptyque avec la *Madone à l'Enfant entourée de sainte Catherine et saint Jérôme* (Florence, Innocenti) à une assez curieuse *Incrédulité de saint Thomas* (Florence, Accademia) pour arriver à une *Crucifixion* (New York) où l'on trouve réunies les multiples influences plus ou moins assimilées par Toscani au cours de trente ans de carrière. Notons qu'il fut aussi peintre de *cassoni* dont on trouve des exemples à Florence (Bargello) et à Cleveland. La peinture de mobilier – que ne dédaigneront pas les plus grands artistes, de Masaccio à Francesco di Giorgio, de Domenico Veneziano à Botticelli – devenait alors à la mode et l'un de ses plus séduisants praticiens fut le Maître du Jugement de Pâris, auteur d'une série de *desco da parto* ou plateau d'accouchée (Florence, Bargello ; Avignon). Si l'on veut maintenant voir ce que pouvait être la richesse de coloris mise en œuvre vers 1420 à Florence, le très grand polyptyque du *Couronnement de la Vierge* peint par Rossello di Jacopo Franchi, récemment restauré à l'Accademia, offre le fastueux spectacle d'une gamme alternativement froide et tendre. On citera encore le Portugais Alvaro Pirez qui, après avoir collaboré avec le sec Niccolo di Pietro Gerini, s'attardera dans le style gothique jusqu'après 1430. De même, Giovanni dal Ponte, après avoir suivi le même itinéraire, jouera les anachroniques jusqu'en 1437 : on admirera, à l'Accademia, son *Couronnement de la Vierge* où celle-ci s'affirme d'une suprême élégance.

Cependant, le plus remarquable suiveur de l'époque est peut-être Francesco d'Antonio qui, né en 1393, et après avoir sans doute été l'élève de Lorenzo Monaco – voir le triptyque de la *Vierge à l'Enfant entourée de deux saints,* daté de 1415, à Cambridge –, passa d'un dessin nerveux à une douce et ample ondulation – *Madone à l'Enfant,* Denver, vers 1420 –, puis à la luxueuse élégance de Gentile da Fabriano autour

de 1425, avant de rallier Masolino, sinon Masaccio, dans ce qui est, après tout, un chef-d'œuvre, son retable aujourd'hui à Avignon de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges, avec saint Jean Baptiste et saint Jérôme.* Sans renoncer au charme et à l'élégance, Francesco d'Antonio emprunte à Masaccio un peu de sa rugueuse présence et de sa superbe indifférence à la beauté idéale : la Vierge n'est qu'une paysanne au visage mal équarri, au regard un peu torve. La désinvolture aussi s'imite.

Le plus original, en revanche, des « gothiques florentins » n'était point natif de Florence, mais d'Arezzo : Parri Spinello, fils du prolifique Spinello Aretino, après avoir débuté avec son père, devint, en 1411, l'élève de Ghiberti. À côté d'une activité d'orfèvre mal connue, Parri semble avoir privilégié la peinture et plus encore le dessin : il est, avec Giovannino de' Grassi et Pisanello, l'artiste de la première moitié du Quattrocento dont on conserve le plus grand nombre de feuilles. Ses figures aux proportions très allongées, son coloris éclatant mais raffiné, sa vivacité expressive jusqu'au grotesque font de lui un protagoniste assez savoureux d'un gothique aussi extrême que tardif. Sa dernière œuvre datée, une fresque de la *Madone de la Miséricorde* à Arezzo (Palazzo della Fraternita dei Laici), est de 1448. Le sujet avait du succès, et la manière de Parri aussi, puisque son premier ouvrage connu, vingt ans plus tôt, est une fresque sur le même thème à Santa Maria delle Grazie. Et au musée même d'Arezzo on tombe encore en arrêt devant une *Madone de la Miséricorde,* semblable et splendide, de 1437, qui se moque bien des exploits perspectivistes dont, non loin de là, Florence est le théâtre.

Il est tentant, et abusif, de croire que les formes gothiques n'aient eu qu'une seule âme, qu'une seule voix. On ne reviendra pas sur leur diversité : du raffinement à la caricature, de la sublime distinction à la laideur provocante, de la douceur à la violence. Les variantes régionales ou individuelles sont loin d'être négligeables. Peut-être la rareté des œuvres les fait-elle sous-estimer. Certaines nous paraissent d'origine indéfinissable : les artistes voyageaient, les attributions aussi.

Je voudrais cependant souligner deux points : l'art courtois, d'abord, n'est ni plus ni moins international que l'art renaissant ou l'art baroque, mais l'Italie n'y mène pas le jeu. Son rôle, important, n'y est pas prépondérant. En fait, malgré Florence, malgré Sienne, l'Italie, à la fin du Trecento, n'a pas encore réussi à occuper la place de la France. La peinture « gothique » n'est donc pas internationale mais polycentrique. L'homogénéité stylistique, ensuite, dont on la crédite est peut-être moins caractéristique que sa chronologie interchangeable. Les fresques des Zavattari achevées en 1444 n'auraient-elles pu l'être en 1425 ? Le *Mariage mystique de sainte Catherine,* si Lorenzo Salimbeni l'a bien peint en 1400, est-il inconcevable en 1420 ? Les miniatures du Maître de Murano que l'on datait des années 1460 furent peut-être exécutées dans les années 1420 – qui s'en étonnera ?

On ne multipliera pas les exemples. L'historiographie peine à dresser un panorama ordonné d'une production dont les premiers prototypes apparaissent vers 1340 et les « fins de série » vers 1475. Il y a certes une évolution, mais furtive, chaotique. L'absence de cohérence temporelle est ce qui frappe le plus lorsqu'on essaie d'établir des corrélations entre les œuvres. L'histoire ici ne parvient même pas à être une vue de l'esprit (que faire, par exemple, du réveil de Sienne au Quattrocento, quand l'héritage du Trecento est soudain ressuscité et que ses peintres balancent entre la ligne expressive et la plasticité florentine ?). Curiosité et imagination habitent le peintre « gothique » qui non seulement passe par-dessus les frontières mais semble se mouvoir à son aise dans un passé immobile. Il n'obéit pas à des normes, mais à des désirs. Il n'a souvent d'autre règle que sa fantaisie. On ne saurait mieux le constater qu'au moment où, en 1420, Gentile da Fabriano arrive à Florence, précédant Masaccio de quelques mois.

315. Francesco d'Antonio, *La Vierge à l'Enfant entourée d'anges, avec saint Jean Baptiste et saint Jérôme.* Vers 1430. 182 x 168 cm. Avignon, Petit Palais.

XII
Ultimes et anachroniques sommets

L'Italie avait dû partager le premier rôle. Autour de 1400, les influences bohémienne, française, voire ibérique convergeaient vers la péninsule. Vers 1425, elle reprend la tête : Masaccio, soudain, bouscule le passé et ouvre à la volée les portes de l'avenir. Du moins est-ce ainsi que nous voyons les choses ; pas ses congénères. Les fresques de Masaccio les stupéfièrent ; ils acclamèrent Gentile da Fabriano. Masaccio n'était que le collaborateur et l'ami de Masolino ; faute de clients à Florence, il rejoignit celui-ci à Rome où il mourut aussi pauvre que jeune. Gentile et Pisanello passaient, aux dires de Fazio, pour les deux plus grands peintres d'Italie. L'art courtois eut longtemps, peut-on le nier, les faveurs des premiers humanistes (lesquels, il est vrai, étaient à la solde des nouveaux seigneurs) et, au milieu du siècle, l'héritage gothique faisait encore concurrence au rationalisme renaissant, à tel point qu'il est difficile de savoir quand il disparut.

Florence, donc, en 1423 vivait une année cruciale – pour l'histoire de l'art. On ne dira pas que le style international y vint achever son périple, mais, alors que Lorenzo Monaco terminait à peine son *Adoration des Mages,* chef-d'œuvre du « gothique florentin », Gentile da Fabriano peignait la sienne pour Palla Strozzi, l'homme le plus riche de Florence (et, à Sienne, Sassetta entreprenait son premier grand polyptyque commandé par les opulents membres de l'Arte della Lana). De la même année date la première œuvre connue de Masolino, la *Madone à l'Enfant* de Brême ; Masolino allait bientôt faire appel à son jeune compatriote du Valdarno, Masaccio, âgé de vingt-deux ans seulement, pour mener à bien la décoration de la chapelle du sieur Brancacci, beau-fils de Palla Strozzi, ambassadeur de Florence auprès du... sultan d'Égypte.

Ce n'est pas le lieu d'ouvrir avec Masaccio un nouveau chapitre, ou plutôt un nouveau livre ; on a plus haut signalé les premiers échos de son apparition inopinée – chez Arcangelo di Cola, le Maître de 1419, Francesco d'Antonio, etc. – ; on verra ce que Masolino prendra et laissera dans les propositions radicales de son collaborateur. Arrêtons-nous plutôt sur la conjonction Gentile-Masolino-Pisanello : le premier, originaire des Marches, a déjà une longue activité derrière lui et exerce une large influence dans le nord de l'Italie ; le voici qui triomphe à Florence avant d'achever sa carrière à Rome. Du second, qui a sans doute quarante ans, on ne sait rien avant cette date, sinon qu'il est passé au commencement du siècle par l'atelier de Ghiberti ; il se révélera l'un des plus distingués protagonistes du « gothique » toscan qu'il proposera en Lombardie et jusqu'en Hongrie au moment où s'annonce la Renaissance. Le troisième, venu de Vérone, a vraisemblablement fait ses débuts au côté de Gentile et, sollicité dans toute l'Italie jusqu'en 1450, n'aurait visité Florence que tardivement – vers 1439, – s'il y mit jamais les pieds ; il n'ignorait probablement rien de la perspective, mais la conquête du réel n'était pas son affaire. Trois artistes que leur anachronisme donc ne priva pas de commandes et qui, prenant le relais d'un Michelino da Besozzo, portèrent le « gothique international » dans sa version italienne à ses ultimes sommets.

« *LA MANO SIMILE AL NOME* »

Né à Fabriano, dans les Marches, vers 1385, sinon plus tôt, Gentile apparut en 1408 à Venise où il travailla peut-être jusqu'en 1413, puis il se rendit à Brescia, en 1414, à l'invitation de Pandolfo Malatesta ; de 1420 à 1425 il séjourna à Florence, avec quelques échappées de temps à autre vers sa cité natale ; enfin on le vit à Sienne, à Orvieto et pour terminer à Rome, où il mourut en 1427, âgé seulement d'une quarantaine d'années. Longtemps Gentile da Fabriano fut tenu pour un artiste qui, alliant la grâce à la douceur dans une profusion de luxueux détails, méritait parfaitement l'éloge que, selon Vasari, Michel-Ange avait coutume de faire : « *Nel dipingere Gentile aveva avuto la mano simile al nome*[1] ». Ce n'est pas tout à fait à quoi inclinent ses

page ci-contre :

316. Masolino, *Madone de l'Humilité.* Vers 1420. 102 x 53 cm. Florence, Offices.

1. « Comme peintre Gentile avait la main semblable à son nom. »

317. Gentile da Fabriano, *Le Couronnement de la Vierge*, panneau central. Vers 1410. 160 x 80 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

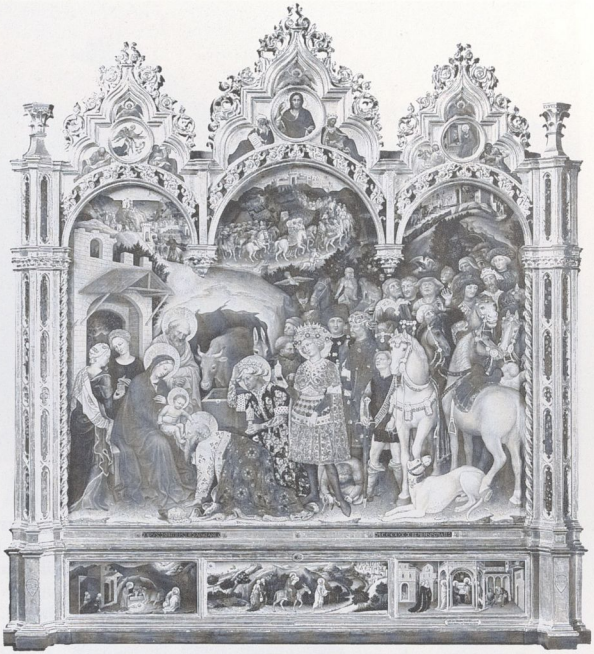
premières madones (New York, Berlin, Pérouse) aux formes anguleuses, où l'on a voulu découvrir l'influence de Zanino di Pietro et, à travers lui, de Bologne ; elles manquent toutefois d'énergie expressive. On lui a par ailleurs supposé une formation auprès d'orfèvres et de miniaturistes pour expliquer sa subtilité dans l'emploi de l'or et la légèreté de ses couleurs. À vrai dire, il n'y a guère d'unité entre ses premières œuvres et c'est bien plutôt Michelino da Besozzo qui révéla Gentile à lui-même, comme semble l'indiquer le grand polyptyque du *Couronnement de la Vierge* (Milan), exécuté pour le couvent
317 bénédictin de Valle Romita près de Fabriano, mais sans doute peint à Venise vers 1410. L'ouvrage révèle autant de maîtrise que d'ambition, et Gentile y manifeste un sens des textures qui n'a guère de précédent. Non seulement le panneau central avec le *Couronnement* répond à toutes les règles de la vision paradisiaque – élégance courtoise des costumes et des attitudes, sinuosité de la ligne, etc.–, mais les quatre saints qui se succèdent sur un tapis de fleurs arborent des étoffes minutieusement rendues d'où émerge la suavité des visages. Ce premier chef-d'œuvre de Gentile, cependant, s'il appartient bien au style international, est surtout remarquable par les quatre scènes narratives situées sous les pinacles : espace empirique, description attentive des architectures, caractérisation des personnages, tout ici indique une connaissance des tendances lombardes (en particulier des *Tacuina sanitatis*) et franco-flamandes, et annonce une approche de la réalité qui s'épanouira lorsqu'il séjournera à Florence.

Avant de l'y rejoindre, un mot des fresques qu'il peignit à Venise et à Brescia : des premières, il ne reste rien, mais on peut se faire une idée de leur style à travers des fragments qu'on lui attribue dans la cathédrale de Pordenone ; des secondes, on a récemment redécouvert, dans la chapelle du Broletto, un paysage de collines et une cité fortifiée peints dans deux grandes lunettes avec un sens certain de l'ambiance urbaine et de la description analytique. C'est trop peu pour juger ce qui fit la réputation de Gentile invité par le pape à venir à Rome et, entre-temps, requis par l'homme le plus riche de Florence pour éblouir ses compatriotes. On est surpris de constater que, dès ses premières œuvres exécutées à Florence, en 1420, Gentile se montra au fait de la tradition locale à laquelle il emprunta la solidité de la construction. Ceci témoigne de sa curiosité comme de son adaptabilité. Ainsi exécuta-il des travaux luxueux tels que ce *Couronnement de* 31
la Vierge (Malibu), où les courbes se glissent dans une accumulation d'ors et de brocarts, et ce *Saint François recevant les stigmates* (fondation Magnani Rocca, près de Reggio Emilia), où les corps interceptant le rayonnement divin transformé en lumière naturelle dessinent des ombres sur le sol – une innovation, esquissée par Pietro Lorenzetti et Taddeo Gaddi (sinon par les Limbourg ?), mais réalisée par Gentile avec vigueur et précision. Elle trouvera son plein épanouissement dans la fameuse *Ado-* 31
ration des Mages (Offices) de 1423, trésor de détails naturalistes, miroir d'illusions chevaleresques.

Cette mirifique chevauchée est un symbole de richesse et de pouvoir. C'est aussi une œuvre aux multiples facettes qui invite le spectateur à un long et étonnant parcours : on peut commencer par l'adroite utilisation que Gentile fait du cadre, insérant l'*Annonciation*, les *Prophètes* et les *Saints* dans les pinacles, les fleurs dans les piliers, trois scènes lointaines dans les demi-lunettes, et divisant la predelle elle-même en trois compartiments. On entrera ensuite dans la fiction d'un espace continu entre le premier plan où, en présence d'une somptueuse et animée cavalcade, les mirobolants Rois Mages font face à la Sainte Famille et aux servantes étonnées,

tandis qu'à l'arrière-plan se succèdent l'*Apparition de l'étoile,* le *Voyage vers Jérusalem* et l'*Entrée à Bethléem.* On admirera enfin le contraste entre le faste et la simplicité, l'aristocratique et le plébéien mais aussi entre l'irréel et le rationnel qui caractérise l'ensemble comme les parties. Devant ce cortège féerique, devant cette abondance de plantes, de fleurs et d'animaux, le regard trouve le repos dans la douceur de la lumière qui découpe les collines, ordonne chaque scène, lui confère un certain degré de vraisemblance. Le raffinement n'est pas que dans le rythme lent des formes ou dans le choix pointilliste des détails, mais dans la conception même du tableau par bonheur demeuré intact.

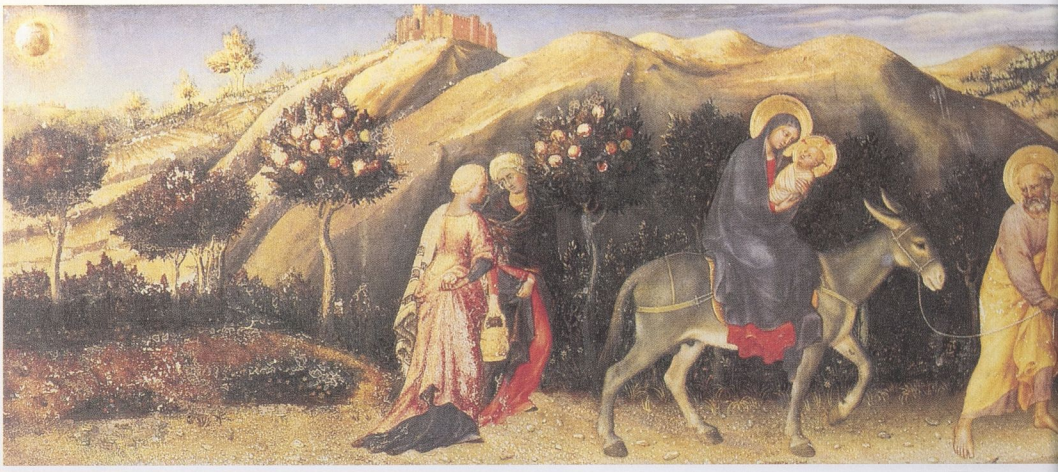
Supposons que le polyptyque ait été démembré et que seule, par exemple, la prédelle ait survécu, nous aurions perdu un témoignage exceptionnel de l'accueil fait par Florence aux extravagances du « gothique international ». Les trois panneaux de la prédelle, cependant, constituent autant de petits tableaux méritant une attention particulière à la fois pour la cohérence de leur composition et pour l'usage calculé qui y est fait des sources de lumière tant divine que naturelle. Entourée d'ombre, la *Nativité* est comme placée sous un projecteur ; la *Fuite en Égypte* s'inscrit dans un paysage de Toscane dont les collines se succèdent, illuminées par le soleil naissant ; la *Présentation au Temple,* située dans un décor architectural, avec sa perspective approximative, pourrait indiquer que Gentile était au fait des tâtonnements des Limbourg et, pourquoi pas, des expériences de Brunelleschi. Ce n'est qu'hypothèse, mais nous sommes bien ici au point de rencontre entre le « naturalisme » gothique et le « réalisme » renaissant.



319. Gentile da Fabriano, *L'Adoration des Mages.* 1423. 198 x 220 cm. Florence, Offices.

Il laissa à Florence d'autres ouvrages précieux dont l'élégante légèreté donne le sentiment de la facilité : au moins quatre *Madone à l'Enfant* (Washington ; New York, Frick Collection ; Yale ; Settignano, collection Berenson) auxquelles Fra Angelico fut peut-être sensible ; un polyptyque plus classique (et aujourd'hui démembré), pour les Quaratesi, comportant une *Vierge à l'Enfant entourée de quatre saints* avec des scènes de la *Vie de saint Nicolas* (Londres ; Florence ; Washington ; Vatican). Dans cette œuvre, les figures réussissent à être monumentales tout en restant gracieuses, en particulier la Vierge, visage épanoui et mains très fines, à la fois sinueuse et solide. Mais là encore ce sont les petits tableaux de la prédelle qui retiennent le regard, révélant l'habileté narrative de Gentile, son attention à ordonner les scènes dans un espace peuplé d'ombres et son souci de simplicité dans la figuration des personnages. Les *Pèlerins à la tombe de saint Nicolas* (Washington), notamment, constituent un chef-d'œuvre vespéral. En 1425, Gentile quitta Florence pour Sienne, puis il se rendit à Orvieto pour peindre dans la cathédrale une sobre et imposante *Vierge à l'Enfant,* dont le trône creuse le mur. Après, ce fut Rome et les fresques (détruites)

318. Gentile da Fabriano, *Le Couronnement de la Vierge.* Vers 1420. 87,5 x 64 cm. Malibu, J. Paul Getty Museum.



320. Gentile da Fabriano, prédelle de *L'Adoration des Mages : la fuite en Égypte.* 1423. 25,1 x 87,5 cm. Florence, Offices.

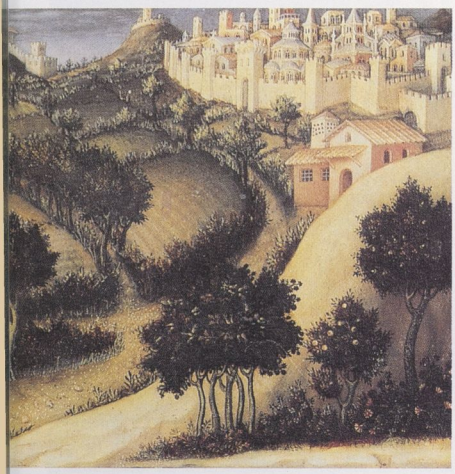
de Saint-Jean-de-Latran, poursuivies après sa mort par Pisanello.

Les plus grandes entreprises de Gentile da Fabriano, c'est-à-dire ses cycles de fresques, ont disparu. Mais son itinéraire même, de Venise à Brescia, de Florence à Rome, indique assez la réputation qui le précédait. De chaque rencontre – la dignité encore iconique de Venise, l'expressivité de Zanino di Pietro, la fluidité de Michelino, la densité de Masaccio – il n'absorba que ce qui lui convenait. S'il apporta à Florence le sens du faste, son exemple n'y eut guère de suite. En revanche, son art crépusculaire – dans tous les sens du terme – étendit largement son aura en Italie du Nord, de Pisanello à Foppa. Et curieusement son bref passage par Sienne fit, à près d'un siècle de distance, le lien entre l'ancêtre de la peinture « gothique », Simone Martini, et ses derniers protagonistes, inattendus – Sassetta et Giovanni di Paolo. Il bouclait la boucle, en quelque sorte, unissant le sens de l'équilibre à la passion de l'arabesque, la sérénité au raffinement. Mais c'est peut-être par un aspect apparemment mineur qu'il nous surprend encore : son exploration de l'espace par la lumière et son interprétation pénétrante de la nature, telles qu'on peut les voir dans la prédelle de l'*Adoration des Mages.* Le paysage, genre encore pour longtemps mineur, trouve dans la *Fuite en Égypte* l'un de ses plus impressionnants prototypes – que Gentile n'exploitera pas lui-même. Ces collines d'ombre invitent, il est vrai, davantage au rêve qu'à la découverte.

321. Gentile da Fabriano, *Les Pèlerins à la tombe de saint Nicolas.* 1425. 36 x 35 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

L'AMBIGUÏTÉ DE MASOLINO

Si Gentile amena l'art courtois à l'entrée de la Renaissance, Masolino jouit ou souffre, c'est selon, d'une situation autrement ambiguë. Coupable d'avoir invité le jeune Masaccio à le rejoindre sur les échafaudages de la chapelle Brancacci, on juge l'aîné en fonction du cadet... On oppose l'artiste à la mode qu'il était – Masolino ne manqua jamais de riches commanditaires : les Colonna, les Orsini, les Castiglione, les Medici, Pipo Spano, Felice Brancacci – à l'innovateur surgi du néant. Longhi alla jusqu'à imaginer Masolino déstabilisé par cette écra-



sante présence à ses côtés. En vérité, le vieux, une quarantaine d'années, et le jeune, vingt-deux ans, s'entendaient sans doute fort bien ; ils conçurent probablement ensemble les fresques Brancacci (avec le concours peut-être de Brunelleschi et Donatello, comme l'a supposé Pope-Hennessy), et le génial contestataire était si heureux de la place que lui accordait l'aimable traditionaliste qu'il n'hésita pas à le rejoindre quelques années plus tard à Rome. Quant à Masolino, la « révolution » de Masaccio le bouleversa si peu qu'ayant mieux à faire ailleurs il lui abandonna le chantier. Oui, mais il subit son influence, dira-t-on. Qu'en sait-on ? S'il ne manque pas d'ouvrages masolinesques ayant quelques traits – volume, perspective, humanité – empruntés à Masaccio, telle la *Pietà* d'Empoli, ceux-ci restent secondaires. Il y a chez Masolino une harmonieuse simplicité, une douce plasticité, un sens de l'espace qui relèvent de la pré-Renaissance, mais ses caractères dominants, à savoir la modulation de la ligne, la tendre séduction des figures, l'élégance narrative, font bien de Masolino un protagoniste du « gothique international ».

Outre sa *naturalezza,* il vaut cependant la peine d'observer que Masolino ne se répète pas ! Bien plus, supposons que Masaccio n'ait pas existé : ne dirait-on pas de Masolino qu'il fut un précurseur autant qu'un retardataire ? Ce Masolino dont Vasari écrivit : « Je trouve une grande différence entre son style et celui de ceux qui l'ont précédé [...] Il commença à bien comprendre le jeu des ombres et des lumières [...] et fut un bon perspectiviste ». En effet, la vitalité délicate et la liberté ingénue de ses formes, ce voile rose dont il enveloppe ses figures, sa fraîcheur de sentiment et sa sobriété proprement florentine le distinguent de ses confrères d'Italie du Nord qui, comme le souligne Luciano Berti, « errent encore dans l'ombre nocturne du raffiné et tortueux rêve gothique ». Le rêve de Masolino a la légèreté de l'aube.

Quand et comment cette aube a-t-elle commencé, nous l'ignorons. Masolino est le seul artiste pour qui Berenson ne donne aucune indication généalogique dans ses *Listes.* Il aurait eu, selon Vasari, une formation d'orfèvre et de sculpteur dans l'atelier de Ghiberti, puis aurait fait ses débuts de peintre auprès de Starnina. Longhi a cru discerner chez lui (comme chez Sassetta) le rythme tranquille et le coloris lumineux de Giovanni da Milano, qui n'avaient guère eu d'écho à Florence cinquante ans plus tôt. Masolino approchait de la quarantaine lorsqu'il s'inscrivit en 1423 à l'Arte dei Medici e Speziali. De cette même année date la *Madone à l'Enfant* de Brême, longtemps son premier ouvrage 322
connu. Comme la *Madone à l'Enfant* de Munich, un peu postérieure, c'est une œuvre tendrement lyrique, très sensitive. Masolino n'a pas adopté la ferme vivacité de Starnina, ni les « glaciales calligra-

322. Masolino, *Madone à l'Enfant.* 1423.
96 x 52 cm.
Brême, Kunsthalle.

323. Masolino, *La Résurrection de Tabita et guérison de l'estropié.* 1425. Florence, église Santa Maria del Carmine.

phies » de Lorenzo Monaco. Nulle sécheresse chez lui, il se veut mélodieux et chatoyant. La *Madone de l'Humilité* (Florence, Offices) qui lui est généralement attribuée (Zeri fait exception, opposant « la tendre humanité masolinesque et l'abstraction pensive, quasi symbolique, de cette très élégante Madone » qu'il donne pour sa part à Pesello) ondule telle une flamme ; sa souplesse, son coloris dilué rappellent les miniatures franco-flamandes ; elle daterait d'avant 1420.

Pourquoi Masolino fit-il appel dès 1424 à Masaccio ? Par amitié sans doute – on est allé jusqu'à leur prêter une relation homosexuelle ! –, parce qu'il avait trop de travail aussi. Le fait est que
380 la *Madone à l'Enfant avec sainte Anne* (Offices) commandée à Masolino devint pour la plus large part – la Madone, Jésus et l'ange en haut à droite – une œuvre de Masaccio. Le maître lui-même s'efforça de donner à sainte Anne la présence physique et morale que son collaborateur indiscipliné allait bientôt imposer à la peinture florentine. Invité à peindre à Empoli l'*Histoire de la vraie Croix,* Masolino, à en croire les fragments qui ont survécu, conserva son penchant pour les lignes harmonieuses et les couleurs précieuses, mais il exécuta une *Pietà* qui ne manque pas d'intensité. La réputation de Masolino n'était plus à faire lorsqu'il se vit confier, en 1425, par un riche soyeux, Felice Brancacci, la décoration de sa chapelle à Santa Maria del Carmine, là même où, vingt ans plus tôt, Starnina avait peint sa *Vie de saint Jérôme.*

Nul ne saura jamais la réaction du commanditaire devant le chef-d'œuvre de... Masaccio. En effet, on ne doit à Masolino que l'*Adam et Ève au Paradis terrestre,* la *Prédication de saint Pierre* et la
323 double scène de la *Résurrection de Tabita et guérison de l'estropié.* Dans quelle mesure la présence de Masaccio s'y fait-elle sentir ? Ce fut longtemps un sujet de perplexité, sinon de divagation, pour les historiens. Longhi n'hésitait pas à souligner l'emprise, pour ne pas dire l'envoûtement exercé par le cadet sur l'aîné : assurément la mise en place de la perspective brunelleschienne perturbant soudain la sérénité d'un monde conventionnel revient à Masaccio ; de même distingue-t-on sa fougue, son âpreté psychologique et morale contredisant la grâce de son « maître ». Ainsi ne laissait-on à Masolino que son coloris vif et délicat, ses figures à la mode, bref sa vision séduisante de la vie, si éloignée du tempérament dramatique de Masaccio. Jusqu'au jour très récent – 1989 – où la restauration enfin achevée des fresques révéla les lumineuses couleurs auxquelles se plaisait, lui aussi, Masaccio. Mais c'est

324. Masolino, *La Conversion et l'exécution de l'impératrice Faustine.* 1427. Rome, église San Clemente.

une autre histoire que nous raconterons plus loin... Il est en tout cas certain que la *religio hominis* n'était point l'affaire de Masolino et celui-ci, convié par le condottiere Pipo Spano à l'accompagner en Hongrie, planta là le chantier que son audacieux collaborateur n'acheva pas lui-même !

Imaginer que Masolino cherchait en Hongrie (où il ne subsiste rien de ses travaux) le salut dans la fuite est romantique, mais certainement inexact. Un peintre abandonnait une commande lorsqu'il n'y avait plus d'argent pour le payer ou quand il y en avait davantage à gagner ailleurs. À son retour, en 1427, Masolino répondit à l'appel du cardinal Branda Castiglione qui souhaitait le voir décorer l'église San Clemente, à Rome. Il entreprit d'abord la voûte avec une série d'*Apôtres, évangélistes et docteurs de l'Église* ; puis il réquisitionna... Masaccio – preuve, s'il en était besoin, que la « rébellion » de celui-ci ne l'avait pas autrement troublé. Mais cette fois il ne lui laissa qu'une place restreinte – dans la grande scène de la *Crucifixion* – et pour le reste, il demeura maître de l'entreprise, déployant sa simplicité narrative dans une ambiance courtoise, comme on peut le constater devant la *Vie de sainte Catherine*, la *Vie de saint Ambrogio* et l'*Annonciation.* Ainsi la *Conversion de l'impératrice* montre un élégant jeune homme remettant tranquillement son épée au fourreau et se déroule dans une tonalité claire où le rose, le vert et le blanc créent un sentiment de paix. Il en va de même pour le *Mariage mystique de sainte Catherine* et pour son *Martyre,* toutes scènes peintes avec une ingénuité bien éloignée de la « virilité » de Masaccio.

On peut se poser la question : Masolino avait-il quelque faiblesse pour son jeune ami ou avait-il besoin de lui ? La collaboration de deux artistes est à l'époque chose fréquente ; encore s'efforcent-ils de ne pas se différencier. Masolino tolérait certes l'indépendance de Masaccio : le polyptyque à double face peint pour la basilique de Santa Maria Maggiore avec la *Fondation de Santa Maria Maggiore* et l'*Ascension de la Vierge* (Naples) était flanqué de huit saints dont deux, *Saint Jérôme* et *Saint Jean Baptiste* (Londres), sont de Masaccio. Cela étant, la mort de celui-ci à vingt-sept ans n'allait pas hanter la peinture, sinon la mémoire, de son « maître » qui s'abandonna alors plus que jamais aux couleurs tendres et aux lignes harmonieuses : ses deux *Annonciation,* aujourd'hui à Washington, demeurent dans le goût « gothique » avec une sorte de perfection dans l'inexpressivité.

De ses tribulations avec Masaccio, Masolino ne devait, en fait, garder qu'un certain intérêt pour le jeu de la perspective auquel il s'exerça dans sa plus vaste et dernière entreprise, les fresques de Castiglione d'Olona. C'est en Lombardie, en effet, dans la cité natale de son commanditaire romain, Branda Castiglione, qu'il acheva sa carrière, cette Lombardie qui avait été et restait encore à cette date – 1433-1435 – le cœur italien du « gothique international ». Il peignit deux cycles de fresques : la *Vie de saint Jean Baptiste* au baptistère et la *Vie de la Vierge* dans la collégiale. Si, dans le cycle de la Vierge, les douces figures féminines que Masolino fit surgir dans une atmosphère lumineuse n'offrent, en vérité, rien de nouveau (Masolino avait pour collaborateurs le Florentin Paolo Schiavo et le Siennois Vecchietta), le cycle de saint Jean Baptiste, en revanche, nous entraîne dans le monde fabuleux esquissé par la *Vie de sainte Catherine.* Un monde peut-être rival de celui créé à Rome, à partir du même sujet, par Gentile da Fabriano, avant sa mort en 1427, dans les fresques de Saint-Jean-de-Latran achevées par Pisanello.

325. Masolino, *Le Banquet d'Hérode et la présentation de la tête de saint Jean Baptiste.* 1433-1435. Castiglione d'Olona, baptistère.

Paysages silencieux, architectures légères inscrites dans une perspective candide, le tout plongé dans la pureté d'un bain de couleurs claires où les roses dominent parmi les verts et les jaunes. La minceur des corps, la placidité des attitudes, le sourire des visages, rien qui n'invite à une méditation rêveuse. Dans un fleuve qui descend entre des montagnes imaginaires (les pré-Alpes ?), le *Baptême du Christ,* 326
mélange de grâce et de sérénité, apparaît comme un songe préludant à l'art cristallin de Domenico Veneziano et de Piero della Francesca, tandis que la double scène (composition semblable à celle de la *Résurrection de Tabita et guérison de l'estropié* à la chapelle Brancacci) du *Banquet d'Hérode et la pré-* 325
sentation de la tête de saint Jean Baptiste, avec sa délicate harmonie chromatique, ses personnages vêtus à la dernière mode, suscite un sentiment d'irréalité que ne contredit pas la perspective des arcades – elle la soulignerait plutôt. L'œuvre de Masolino s'achève symboliquement, dans le château de son comman-

326. Masolino, *Le Baptême du Christ.* 1433-1435. Castiglione d'Olona, baptistère.

ditaire, par un paysage fantastique de montagnes dénudées dont le sommet est couronné de cités fortifiées et de châteaux, dernier adieu à des temps chevaleresques et féodaux dont le souvenir a nourri pendant plus d'un demi-siècle la nostalgie gothique.

PISANELLO OU L'ART DE GARDER SES DISTANCES

Dernier adieu ? Pas tout à fait, car au même moment, à Vérone, Pisanello peignait la célèbre
327 fresque de *Saint Georges et la princesse* – un Pisanello qui demeura encore à l'ouvrage vingt ans durant dans les cours les plus huppées d'Italie : Ferrare, Mantoue, Milan, Rome et Naples. Ses débuts, comme ceux de Gentile, demeurent fort obscurs. On considérait jadis que transplanté dès le premier âge, en 1395, de Pise à Vérone, il avait dû être l'élève de Stefano, mais celui-ci n'y apparaît pas avant 1421. On présuma ensuite que, né peut-être avant 1395, il avait ouvert les yeux devant les *Histoires de la Genèse* laissées à Pise par Piero di Puccio autour de 1390, avant de rejoindre – où et quand ? – Gentile da Fabriano. Les énigmatiques *Scènes de la vie de saint Benoît,* si elles étaient de sa main, viendraient conforter cette hypothèse. L'ennui, c'est que la première œuvre certaine de Pisanello est la fresque de l'*Annonciation* en l'église San Fermo de 3
Vérone, vers 1426 seulement, où l'on décèle encore l'influence de Stefano et de Gentile, et que de ses trente années consécutives d'activité, il subsiste peu de choses. Que Gentile da Fabriano lui ait laissé à sa mort le fonds de son atelier est certes un signe de la grande estime et amitié qu'il éprouvait pour son cadet qualifié dès 1424 de *pictor egregius* ; que celui-ci se soit vu confier en 1431 la tâche d'achever les fresques que son aîné avait entreprises à Rome confirme leur « parenté » au regard des contemporains.

Comme Gentile, Pisanello combine un certain sens plastique propre à l'Italie centrale avec la fluidité de la ligne et le penchant naturaliste caractéristiques de l'Italie du Nord. Mais, outre Gentile, Pisanello rencontra beaucoup de monde : Michelino da

Besozzo, Stefano da Verona, mais aussi Masolino, Domenico Veneziano, Paolo Uccello. Il montre une grande curiosité à la fois pour la vie de la nature – fleurs, animaux, etc. – et pour l'Antiquité dont il ressuscita un mode artistique : la médaille de bronze. Il fut ainsi le premier, après peut-être Gentile da Fabriano, à accumuler, dans son atelier, à Rome en 1431-1432, les dessins d'après des ouvrages antiques, en particulier des sarcophages. Les modèles classiques devenaient sous sa main des dessins gothicisants où la précision et la souplesse de la ligne laissaient peu de place à l'élaboration du volume.

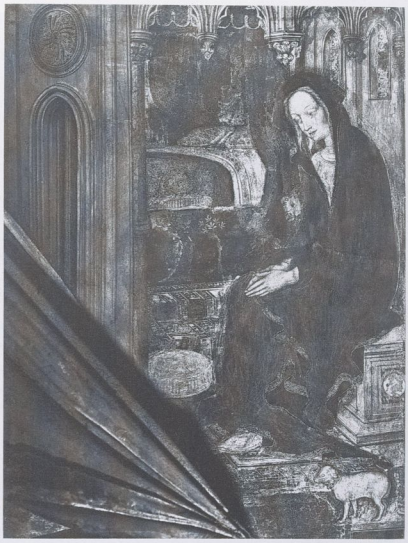
Il était l'ami des humanistes comme des *signori* dont il peignit les portraits. Sans s'y soumettre, il n'ignorait pas la perspective florentine. Son grand et déjà lointain prédécesseur était Altichiero : il hérita, à Vérone, de son humanisme courtois et de son naturalisme physionomique qui le firent réclamer par tout ce que l'Italie comptait alors de fastueux potentats – les Este, les Gonzague, les Malalesta, les Visconti, et les doges, le pape, le roi de Naples. Pour eux il pratiqua la passion d'un art s'ouvrant sur le monde, tout en cultivant le rêve. Sa peinture étonnamment profane (alors que Gentile et Masolino, quelque liberté qu'ils prissent, demeuraient attachés au sacré) répondait à leur attente. Interprète, à la façon italienne, le plus demandé du « gothique international », il s'opposa ainsi moins à la Renaissance florentine qu'il ne dialogua, distant, avec elle.

Des nombreux cycles de fresques exécutés par Pisanello, il ne subsiste que trois échantillons, deux à Vérone, un à Mantoue. De ses tableaux, cinq sûrs, deux ou trois possibles, si on laisse de côté les *Scènes de la vie de saint Benoît*. Nous disposons par ailleurs de plus d'une centaine de dessins ayant pour sujets des figures à la mode et des pauvres hères, des portraits et des scènes religieuses (sur la même feuille, on peut voir une Annonciation voisiner avec des nus féminins, le plus célèbre, peut-être, représentant la *Luxure*) et de plus d'une vingtaine de médailles d'une surprenante sensibilité picturale (ne les signait-il pas « *Opus Pisano Pictoris* » ?).

Si l'on essaie de reconstituer son itinéraire, on le trouve à Venise probablement entre 1415 et 1422 – en fait après Gentile et non point en même temps –, puis à Mantoue en 1422 et à Vérone en

327. Pisanello, *Saint Georges et la princesse.* Vers 1433-1438. Vérone, église Sant' Anastasia.

328. Pisanello, *L'Annonciation*, détail de l'ange. Vers 1426. Vérone, église San Fermo.



329. Pisanello, *L'Annonciation*, détail de la Vierge. Vers 1426. Vérone, église San Fermo.

1424-1426 où demeurait sa famille et où il acheta une maison en 1422. On date vers 1420 la délicate *Madone à la caille* (Vérone) avec sa longue chevelure épousant la courbe de son manteau, qui fut jadis attribuée à Stefano da Verona. La *Madone à l'Enfant* du Palazzo Venezia, œuvre de caractère lombard, assez proche de Cristoforo Moretti qui aurait été son élève, serait de la même époque, voire antérieure. Le *Saint Jérôme* (Londres) qu'on lui a longtemps attribué est sans doute l'œuvre d'un autre disciple, Bono da Ferrara. La fresque de l'*Annonciation* de San Fermo, à l'élégance un peu fragile, mais à la ligne plus aiguë que celle de Stefano, exécutée vers 1426, révèle aussi la présence d'Altichiero par son caractère monumental et surtout par le déploiement d'une architecture gothique quelque peu fantastique. Pisanello alla-t-il ensuite à Milan ? Il peignit au château de Pavie des scènes (détruites) de chasse et de pêche, mais quand ? À Rome en 1431-1432, il aurait peint à Vérone entre 1433 et 1438 la fresque de *Saint Georges et la princesse* de l'église Sant' Anastasia, et le tableau de la *Vision de saint Eustache* (Londres). Il avait alors quarante ans, sinon plus ; c'est à ce moment, en 1438, à l'occasion du concile de Ferrare, qu'il exécute sa première médaille avec le profil de l'empereur byzantin Jean VIII Paléologue. Suivirent trois portraits : une *Princesse d'Este* (Louvre) et *Lionello d'Este* (Bergame), tous deux de profil, et l'*Empereur Sigismond* (Vienne) qui lui est attribué par les uns, et considéré comme de caractère bohémien par les autres. Notons que ces portaits, et combien d'autres, se voulaient à la fois fidèlement individualisés et symboliquement hautains. Pisanello accompagna-t-il ensuite le concile qui se transporta de Ferrare à Florence ? Au début des années 1440, il se partage entre les cours de Ferrare et de Mantoue. De cette décennie subsiste seulement, vers 1445, la *Vierge apparaissant à saint Antoine et à saint Georges* (Londres). Reste à part l'extraordinaire *Cycle de la Table ronde* redécouvert en 1969 dans une salle du Palazzo Ducale de Mantoue, après cinq siècles d'oubli. En résumé, des débuts sur lesquels on peut faire des hypothèses, puis des œuvres sous influence, enfin une quinzaine d'années de réalisations magistrales – on ne sait rien des quatre ou cinq dernières années de sa vie, après son séjour à la cour de Naples.

328, 329

327

337

L'originalité de Pisanello apparaît pleinement dans la fresque de Sant' Anastasia à travers la précision des figures, humaines et animales, alignées d'un trait ferme dans un espace irréel, sans nécessité dramatique ni ordre narratif : saint Georges, très pâle mais l'air concentré et résolu, s'apprête à enfourcher sa monture richement harnachée qui nous exhibe son postérieur, devant la princesse flegmatique, en présence de guerriers et de chevaux indifférents à la scène (et n'oublions pas le duo « réaliste » des pendus). Il y a dans cette œuvre, plus profane que religieuse, une acuité d'observation extraordinaire – obsessionnelle pourrait-on dire. Passion réaliste ? Oui, mais glacée dans une atmosphère mystérieuse que souligne un fabuleux paysage architectural. Ce mélange du rêve et de la réalité n'est-il pas normal, puisqu'il s'agit d'évoquer

une légende ? Le pouvoir de fascination du *Saint Georges et la princesse*, malgré son piètre état, tient peut-être aussi au sentiment qu'on éprouve de se trouver devant une miniature agrandie aux dimensions de la fresque. La *Vision de saint Eustache,* très bien conservée, elle, suscite la même impression : voici le royaume enchanté des animaux où le Christ en croix apparaît entre les bois du cerf, devant un cavalier somptueusement équipé. Il n'y a dans le paysage nulle profondeur. Pourtant tout indique, notamment un dessin, que Pisanello n'ignorait rien de la *costruzione legitima* d'Alberti, qui venait de publier, en 1435, son traité *Della pittura* – et Pisanello avait certainement rencontré Alberti à la cour des Este, peut-être à Florence et à Mantoue.

Que Pisanello ait préféré les jeux subtils de l'imagination, au moment où la perspective florentine partait à la conquête rationnelle de la réalité, ne lui valut nulle disgrâce, bien au contraire. Sa fortune posthume n'égale pas la glorification dont il fut l'objet de son vivant par les... poètes. Ses contemporains appréciaient que son imagination fît aussi bon ménage avec son œil pénétrant : il examinait inlassablement les formes éparses dans la nature et, choisissant celles qui lui convenaient, à lui et à ses commanditaires, il les cernait d'une ligne nette et précise, comme à la loupe. Ceci le conduisit à réaliser, à partir de 1438, une série de médailles fort appréciées par les intéressés. Leur orgueil devait être satisfait par la fermeté imperturbable de leur profil, par le souple relief de leurs traits ; les singulières scènes emblématiques ornant le revers, où la sculpture se fait peinture par le dosage de l'ombre et de la lumière (comme chez Ghiberti dont il vit peut-être encore à l'atelier la *Porte du paradis*) ajoutaient une note humaniste. Dix années durant, Pisanello se livrera à cet exercice, peignant aussi maints portraits où, à travers les rares qui subsistent, nous le voyons scruter les visages sans émotion apparente. Son ultime tableau connu, la *Vierge apparaissant à saint Antoine abbé et à saint Georges,* nous montre celle-ci émergeant du soleil devant un anachorète barbu et un chevalier aux atours fantaisistes qui l'ignorent mais semblent, eux, se défier du regard.

C'est sur cette œuvre que l'on hésite à dire humoristique – comme parfois chez les frères de Limbourg – que se refermait, il y a seulement une vingtaine d'années, le dossier Pisanello. On s'étonnait parfois du prestige que lui valait encore, trente ans après la « révolution » de Masaccio, sa minutie naturaliste au service d'une ambiance irréaliste. On s'expliquait mal, ou plutôt on ne cherchait guère à comprendre son succès d'un bout à l'autre de la péninsule : il allait trop à l'encontre du « progrès ». Il avait œuvré dans un milieu humaniste et antiquisant : comment admettre sa suprême indifférence à la construction de l'espace et à l'unité de composition ! Du reste, que la plupart de ses ouvrages aient disparu n'était peut-être point seulement le fait du hasard. Bref, la réputation de ce peintre « réactionnaire » qui tournait le dos à la rationalité florentine en plein milieu du Quattrocento n'était-elle pas l'exemple même de l'aveuglement de ses contemporains ? Nous avons aujourd'hui un autre regard : le dessin aigu de Pisanello accumulant les détails précis comme dans un rêve est aussi le fait d'un artiste qui refuse la dictature de la réalité. Comment ne pas être intrigué, séduit par cette errance de l'esprit, qui n'empruntait à la nature qu'au gré de sa fantaisie ou de son obsession, ce lyrisme de la ligne, à la fois émanation et support d'une vision irrationnelle ?

Sans la mention, dans trois courtes lettres du 15 décembre 1480, de l'écroulement du plafond de

330. Pisanello, *La Vierge apparaissant à saint Antoine abbé et à saint Georges.* Vers 1445. 47 x 29,2 cm. Londres, National Gallery.

331. Pisanello, *Cycle de la Table ronde : dames sous un baldaquin.* Vers 1433. Mantoue, Palazzo Ducale.

la « *sala del Pisanello* » du palais de Gonzague, à Mantoue, nous aurions ignoré jusqu'à l'existence d'un cycle de fresques ordonné par le premier marquis Gianfrancesco probablement vers 1433, sinon avant. Ces lettres, purement factuelles, ne mentionnaient même pas les fresques, bien que la missive du marquis Federico, répondant à ses gens, précise que « tout ce qui est possible doit être fait pour préserver la salle ». Après quoi, nulle allusion pendant près de cinq siècles, la salle étant transformée et les fresques recouvertes. Leur réapparition, malgré leur état parcellaire, nous livre un Pisanello inconnu, mais... attendu. Sur le thème, choisi sans doute par Gian-
331, 332 francesco, des *Chevaliers du roi Arthur,* ce qui subsiste nous offre une célébration des vertus guerrières sur le mode chevaleresque. Famille de condottieres ayant accédé à l'aristocratie, les Gonzague cultivaient volontiers une tradition transmise par les poèmes et romans français. Ce ne sont ici que combattants en heaumes et cuirasses s'affrontant sous le regard lointain de gentes dames et d'un... couple de Noirs. Ces combattants sont saisis dans des poses
417 acrobatiques qui font penser à la triple *Bataille de San Romano* d'Uccello. Mais pas une ombre de perspective : nous sommes plutôt devant une extravagante tapisserie, où toutes les figures convergent vers la surface du mur, sans que la scène n'ait ni commencement ni fin. Figures concises, attitudes surprenantes, étudiées avec soin tel ce guerrier tombé face contre terre ou cet autre, percé par une lance, le genou à terre. Visages qui surgissent ici et là, le heaume relevé, leurs regards absents au combat. Les *sinopie* découvertes sous les fresques disparues font apparaître plusieurs chevaliers errants dans un paysage touffu surmonté de châteaux et d'églises encastrés les uns dans les autres – vision d'autant plus irréelle que le dessin est, comme toujours, incisif. Et la *sinopia* de la bataille elle-même révèle, peut-être plus que la fresque, la maestria de la conception : densité et brièveté, qui sont sans doute le fruit d'une longue élaboration, confèrent une invraisemblable liberté à chaque personnage. On comprend mieux devant cette œuvre à demi-détruite ce qui fit si longtemps la renommée de Pisanello : l'acuité de son regard au service de l'imaginaire offrait à ses commanditaires, au milieu du Quattrocento, un miroir magique où l'inspiration profane nourrissait la désinvolture formelle.

MIROIR DE LÉGENDE ET DANSE MACABRE

Comment vint la lassitude, en Italie et ailleurs, pour ce style de légende qu'était devenu le « gothique international » ? Lorsque, nous dit-on, les bourgeois – banquiers, juristes, marchands, etc. – commencèrent à asseoir leur pouvoir et à prendre leurs distances avec les princes, ils attendirent alors des peintres une traduction du monde visible auquel leurs opérations commerciales, financières allaient peu à peu imposer un ordre plus rationnel. Bref, ces rustres, ces malins, ces pédants auraient choisi d'abandonner les jardins du paradis pour entreprendre la conquête de la réalité. Admettons. Je doute fort que la demande ait précédé l'offre. Dans les cités flamandes comme dans les cités toscanes, l'« imitation de la nature » a des racines dans un passé récent ou lointain : ici l'enluminure franco-flamande, là Giotto. Il y aurait beaucoup à dire sur l'avènement concomitant d'une bourgeoisie en Flandre et en Toscane : d'abord ce mouvement précapitaliste demeura longtemps encore – jusqu'au XVIIIe siècle – étroitement lié à une noblesse toujours en quête de gloriole, dont le déclin n'en finissait pas. Les intérêts et les aspirations pouvaient diverger, les goûts aristocratiques cultivés par les uns, plagiés par les autres tenaient encore le haut du pavé. Ensuite, le développement de l'urbanisation ne se limita pas aux régions qui allaient prendre la tête de l'évolution artistique : pourquoi Bologne, Gênes, Milan, Naples ou Venise se tinrent-elles à l'écart ? Pourquoi de la vallée du Rhin à la Catalogne ne fit-on que suivre avec trente ou cinquante ans de retard ?

S'il est vrai que de nouvelles couches sociales découvrirent l'attrait de la peinture et, dans la ligne de leurs métiers et mœurs, préférèrent y trouver un reflet du réel plutôt qu'un miroir de légende, force est de constater par exemple ceci : premièrement Van Eyck, avant de satisfaire les commandes de banquiers italiens, fut d'abord au service du duc de Bourgogne ; deuxièmement, Masaccio ne trouva rien de mieux à faire que de suivre Masolino à

332. Pisanello, *Cycle de la Table ronde : mort d'un guerrier.* Vers 1433. Mantoue, Palazzo Ducale.

Rome et les Lippi, Angelico, Uccello, etc., quittèrent Florence sur ses talons. Glosera-t-on sur le solennel retour à Florence, en 1434, de Cosimo de Medici et sur la fondation du principat ? Regardons plutôt le « style international » briller ici et là, comme une flamme qui court avant de s'éteindre, chez un Fra Angelico, chez un Domenico Veneziano, chez un Uccello, puis qui couve sous la cendre chez un Botticelli et un Filippino Lippi. Recherchons surtout les nombreux foyers qui subsistent à la périphérie jusqu'à la fin du Quattrocento, en particulier dans les Marches et en Ombrie – sans oublier Sienne et Palerme, où l'on peint encore vers 1450 un *Triomphe de la mort* d'esprit franco-bourguignon.

Observons enfin l'apparition du sentiment esthétique chez le commanditaire-spectateur qui voit naître le plaisir de la peinture devant cette anarchie de formes où l'ondulation hypnotique de la ligne nie ou ignore l'espace, juche des figures les unes au-dessus des autres, tandis qu'une lumière arbitraire illumine des couleurs vives enrobées d'or. Que la délectation soit pour une part fille de la société courtoise, de ses nostalgies et de ses caprices, est-ce surprenant ? Le goût des élégances extravagantes, le penchant pour les facéties populaires, cette oscillation entre l'irréalisme fastueux et la curiosité naturaliste témoignent d'un appétit du regard, stimulé par le cosmopolitisme. Quand la curiosité finit par épouser la sensualité, le rêve dut céder la place à une peinture vouée au culte de l'apparence, où l'homme inscrit dans une géométrie devint la mesure de toute chose. La magie battit en retraite devant la réalité. Elle tenta plus tard de ressurgir dans les divagations maniéristes, les envolées baroques, les artifices rococo. À mille lieues cependant de l'« âme gothique ». Oubliés les Maîtres de Trebon, de Rohan, de Heiligenkreuz, mais aussi les Conrad von Soest, les Limbourg, les Salimbeni, etc., jusqu'à l'avènement d'une modernité, jouant à son tour avec l'opacité de la surface, en quête de jamais vu. Notre siècle fiévreux et inquiet redécouvrit, à l'ombre de la rationalité renaissante, cet art de la danse macabre.

machomet

XIII
Un siècle de fer et d'or

L'AVENIR DU PASSÉ

De François d'Assise à Jeanne d'Arc, entre la mer du Nord et la Méditerranée, d'innombrables fresques, tableaux et miniatures s'accumulèrent pendant deux cents ans – avant la Renaissance. Par milliers furent peintes toutes les scènes du Nouveau Testament propres à édifier le pécheur, à le réconcilier avec lui-même et avec le Ciel, par milliers la Madone à l'Enfant qui en appelle à la mère protectrice autant qu'à la femme. Quelques centaines d'exemples ont survécu, dispersés, démembrés comme navires échoués sur des rives inconnues. De grands artistes ne subsistent que de rares spécimens.

Chaque rescapé, aujourd'hui, est dûment classé, restauré, attribué – et soumis à la question. Notre époque, condamnée à communiquer, a l'admiration courte ; elle est avide d'explications. La déduction est plus à l'honneur que la vision. À l'« esprit des formes », on préfère le « cadre pluridisciplinaire ». Le passé, assurément, serait surpris de son avenir.

Au fur et à mesure que l'« explorateur » avance d'œuvre en œuvre, il voit surgir quelques-uns des sommets, souvent méconnus, de la peinture de tous les temps. Longhi avait-il tort de voir dans le Trecento l'âge d'or de l'art italien ? La fascination du spectateur allant de Cimabue à Pisanello l'entraîne à vouloir imaginer comment vivaient les hommes qui assistèrent en ces temps d'adversité, d'indigence et de superstition, à l'apparition de tant de *cose miracolose*. Mais l'historien a beau enquêter sur les hommes, leurs idées et leurs mœurs – la « culture », dit-on –, il serait bien en peine d'imaginer leur art s'il n'en restait trace. Il peut bien fouiller le contexte, il n'y trouvera point la source d'où jaillit la création. Qu'il dissèque le contenu, l'analyse, le mette en fiches ou en fioles, il n'obtiendra jamais qu'un rapport d'autopsie.

À chaque société, son art ? À chaque art, sa société. Les œuvres nous éclairent sur le temps et le lieu qui les a vu naître, comme un coup de projecteur dans la nuit. Pourquoi ici et pas là ? À tel moment et pas à tel autre ? L'apparition, l'expansion, la disparition d'un style, son intensité soudaine ou diffuse, durable ou éphémère, ne relèvent d'aucune probabilité. Point de statistique qui tienne, mais une situation et un homme : Trévise, au Trecento, comptera soixante-dix peintres dont un tiers d'étrangers à la ville, et un seul « artiste », Tomaso da Modena, actif une dizaine d'années.

Comment, dans le monde en plein ébranlement des XIIIe et XIVe siècles, un nouveau sentiment de l'existence se glissa-t-il peu à peu dans les fonctions sacrées, et millénaires, de la représentation visuelle ? L'évolution des formes est la seule évidence. À travers elle, nous pouvons peu ou prou retrouver les aspirations des commanditaires, la pratique des ateliers. Si, au-delà, nous tentons d'interroger l'histoire, c'est pour découvrir que l'art en filtre le bruit et la fureur. La peinture dont nous venons de suivre le cheminement pendant deux siècles est comme une carte du passé qui nous invite à voyager dans le temps. Sans que nous sachions jamais si l'art est irréductible à son contexte ou s'il en est indissociable.

LA BEAUTÉ AU BORD DES CHARNIERS

Vers 1250, l'ordre règne. Un ordre ecclésiastique, féodal. La papauté l'emporte sur l'Empire ; les ordres mendiants, l'Inquisition proclament la gloire de la Chrétienté. Mais dès 1303, Boniface VIII est humilié par les sbires de Philippe le Bel, la théocratie chancelle, l'universalité chrétienne se fissure. Bientôt cathédrales et croisades appartiendront au passé. La *Gesta Dei per Francos* achevée, la foi, avec ses œuvres et ses saints, doit s'adapter à l'affirmation des monarchies, des universités, des langues nationales. À l'Église triomphante, la peinture ne faisait guère d'usage. Que le trône de Saint-Pierre vacille, et la voici, tel Lazare, qui se lève et marche.

333. Giovanni da Modena, *L'Enfer*, détail. Vers 1410. Bologne, église San Petronio.

334. Anonyme bolonais, *Le Marché de la porte Ravegnane à Bologne.* Vers 1470. Bologne, Museo Civico.

Cependant on assiste au bourgeonnement des villes, à leur renouveau. Échappés à la terre, les hommes – *homines novi* – s'y réfugient, les métiers s'y développent, et le commerce. L'*urbs* est de nouveau un pôle d'attraction mais c'est un piège : famines et épidémies. Si l'on fuit vers les campagnes, embuscades et pillages menacent. Quel rapport, quelles corrélations entre cette situation fiévreuse, bientôt tragique, et la verdeur d'un art s'ouvrant à la vie ? « Le grand siècle, je veux dire le XIVe siècle », écrit Michelet. Les forces de l'avenir s'y rassemblent. Dans l'angoisse d'un monde parvenu à l'extrême limite de ses possibilités, Dante crie sa crainte. Il n'a pas tort : au tournant du XIIIe et du XIVe siècle, la démographie fléchit, la dépression s'amorce, la disette est de retour. Et la guerre, issue de la crise, et parfois son remède. Dante mourra (en 1321) avant que la grande peste donne le coup de grâce, avant que s'emballe l'« histoire-catastrophe » d'un siècle de violence, d'injustice, d'incertitude. Terrible dureté de la vie quotidienne, cruauté aveugle des hommes et de Dieu, nuit sans espoir – de 1340 à 1430. La mort est partout, sans répit.

Quelques dates, quelques chiffres : le Trecento s'ouvre en 1302-1303 par une grave famine en Italie ; il s'achèvera par une épidémie de peste en 1400. Entre 1275 et 1348, Florence a connu seize années de disette. En 1346-1347 des pluies torrentielles détruisent les récoltes en Italie, en Provence, en Bourgogne, en France, en Angleterre. La famine tue les pauvres. La peste, plus équitable, ne fait pas de distinction – encore que les riches aient les moyens de fuir. Mais en 1348-1349, où aller ? Entre un quart et un tiers, parfois la moitié de la population européenne succombe à la peste noire (seul le nord-est du continent sera relativement épargné). Exit la famine, la peste supprimera les bouches en trop, à un rythme hallucinant : en 1360, puis 1368, 1370, 1375-1378, 1380-1383, 1399, 1400, 1418, 1420-1421, 1438-1441, 1443. Épouvante litanie d'un siècle d'épouvante.

Cette implacable manifestation de la « colère divine » s'avère, en réalité, une conséquence du dynamisme social, dont le développement urbain constitue le signe le plus évident. Au début du Trecento, la péninsule italienne compte trois cités – Milan, Venise et Florence – de plus de cent mille habitants ; trois autres – Gênes, Bologne et Sienne – de plus de cinquante mille ; une dizaine de plus de dix mille ; au-delà des Alpes, Paris, Cologne, Londres, Barcelone dépassent également les cent mille. Chassé des campagnes ravagées moins par la guerre que par les pillages qui l'accompagnent, par les bandes de routiers qui saccagent le pays, on court à la ville. Vient y tenter sa chance tout homme qui a des outils, les meilleurs rejoignant les métiers les plus prospères : armuriers, tisserands, orfèvres, etc. Mais l'entassement est propice aux contagions. Les épidémies n'éliminent pas seulement la disette ; des survivants elles font des héritiers surexcités. Chaque hécatombe désorganise l'activité économique qui, la concentration du capital aidant, repart de plus belle. Alors, dans l'obsession de la mort, croissent les appétits.

Plus on jouit, plus on craint. La proximité de l'inéluctable est rendue insupportable par l'excès de jouissance. L'époque s'achève – fin XIVe, début XVe – dans un tumulte de sentiments excessifs où l'on oscille de la terreur de l'au-delà à l'amour du superflu, de la dévotion à la débauche, de la fête à la violence. Les péripéties politiques sont de la partie : le renoncement de l'Empire, le discrédit de la papauté

335. Giovanni di Paolo, *Antiphonaire des augustiniens : la mort frappant un jeune homme.* Vers 1443. Sienne, Biblioteca Comunale.

exilée, schismatique, l'effondrement de la monarchie française entre l'Anglais et le Bourguignon plongent les esprits dans le désarroi. L'Italie sombre dans l'anarchie entre 1378 et 1392, l'assassinat est un jeu de princes (Pierre le Cruel, Galeazzo Visconti, Richard II, Louis d'Orléans, Jean sans Peur, etc. périssent par le fer ou le poison), le pouvoir glisse partout dans le sang. Rien n'est interdit aux audacieux qu'une chevauchée conduira au trône ou au tombeau.

Telles les particules d'un mouvement brownien, potentats et condottieres s'entrechoquent en tous sens, unis seulement, comme l'écrit Robert Fossier, par « la brièveté de leur pouvoir et l'irréalisme de leurs projets ». Autour des puissants éphémères et de leurs capitaines de fortune se pressent une nuée de scribes et de légistes, valets de plume et manieurs de compte, une kyrielle d'artisans, de marchands et de... prédicateurs. Tous gens – même les frères mendiants ? – en proie au démon de la réussite personnelle. Chacun son chemin : l'université pour les hommes d'office et d'Église, le commerce ou la banque pour les hommes d'argent, la chicane pour les hommes de loi, l'aventure pour les hommes de guerre, la louange pour les hommes de lettres. Parler d'individualisme serait inexact. Les contraintes collectives – absolutisme et corporatisme – sont toujours là. Le déracinement provoqué par la dislocation des structures traditionnelles entraîne la mobilité des hommes, mais les mentalités évoluent lentement, et la nostalgie du passé demeure en ces temps d'incertitude. L'Église, en dépit de ses avatars, sait s'y adapter. Perdant le contrôle du savoir, elle va se replier, en bon ordre, sur la fonction sociale de la dévotion.

Pris entre l'insécurité quotidienne et la damnation éternelle, l'homme éprouve, comme disait Huizinga, « l'âpre saveur de la vie ». Dans un monde chaotique, la folie de paraître s'instaure dans la hantise du salut. La richesse et la foi font bon ménage dans l'ostentation. Qui possède, gaspille. Somptuosité des vêtements, éclat des bijoux, splendeur des livres, des tableaux, de l'orfèvrerie, chacun exhibe et s'exhibe. On ne construit plus de cathédrales, mais des palais. Le faste atteint son ultime sommet dans les funérailles qui s'accompagnent d'un délire d'extravagances. Jusque dans la mort il s'agit d'étonner.

L'Église et l'art y trouveront leur content. La religion de la crainte tire bénéfice des legs pieux, des fondations de messes, des indulgences, mais aussi de l'édification de chapelles familiales et funéraires. La sépulture d'un grand ou d'un riche, la protection d'un saint sont sources de revenus. D'une église, d'une confrérie, d'un bienheureux on fait la... promotion. La pitié nourrit la piété. La piété de l'homme devant la Passion du Christ, la pitié du Christ devant la misère de l'homme.

La « comptabilité de l'au-delà » règne. Le succès des ordres mendiants accompagne le développement urbain. Franciscains et dominicains s'intègrent au tissu social : avant de créer un couvent, ils étudient le contexte économique ; leurs constructions épongent le surplus monétaire. La relation mendiants-marchands devient l'un des piliers de la *societas mercatorium.* L'aspiration à une foi plus simple, plus immédiate se répand ; elle suscite l'adhésion aux tiers ordres de saint François ou de saint Dominique, aux confréries à fonctions charitables. La dévotion se fait plus intime, elle s'affirme

336. Nardo di Cione, *Le Jugement dernier : les Élus.* 1357. Florence, église Santa Maria Novella.

comme un phénomène affectif autant que rituel qui trouve son exutoire dans les images. Naïve ? Sans doute. Mais au fur et à mesure que l'on passe, pour le financement des œuvres de piété et d'... art, de l'initiative collective à la commande privée (et de l'ouvrage anonyme à la singularisation de l'auteur), s'affirme la personnalisation, et avec elle le privilège du choix. Les églises se fractionnent en chapelles qui sont autant de lieux particuliers de culte. Devant une fresque ou un retable, on récite les textes sacrés, on prie à voix basse, on médite en silence – entre soi. Les logis à leur tour accueillent, par dérogation, des oratoires et, chez les moins riches, le coin d'une chambre peut être affecté à la méditation et à la prière. À cette autonomie du fidèle se prête la mobilité du tableau et du livre qui deviennent un moyen essentiel pour se rapprocher de Dieu.

Imaginons cette Vierge et ces saints, cette Passion du Christ, enchâssés d'or, installés sur le grand autel, illuminés par la lueur des torches, ou bien courant sur les murs d'une chapelle, dans toute la fraîcheur de leur coloris qu'éclairent parfois, à travers une étroite fenêtre, quelques rayons de soleil. Nous nous transportons dans un lieu de refuge sinon de paix, où l'on peut goûter de rares instants de quiétude. À l'extérieur, un océan de misère et de souffrance. Un univers d'horreur où il faut survivre. En invoquant la miséricorde du Christ, la compassion de la Vierge, la protection des saints. Avec un faible rendement, qui ne décourage pas les fidèles, résignés à s'en remettre aux promesses de l'au-delà. Pourtant les effets conjugués de l'adoration et de la narration ne devaient pas manquer d'efficacité, au moins morale : quiconque avait accumulé quelque bien, seigneur ou marchand, s'empressait de passer commande pour son salut à l'atelier le plus proche.

DISPENSATEURS D'ÉTERNITÉ ET CRÉATEURS D'ÉVASION

On semble peindre pour l'éternité. Et en silence. Admirons le mutisme des peintres, des sculpteurs, etc., bref des artistes, qui ne songent guère à se proclamer tels. Artisans et commerçants ils sont, d'abord, attentifs à la qualité de leurs produits et à la satisfaction de leurs clients. S'interrogent-ils sur leur vocation, leur mission, leur œuvre ? Nous l'ignorons. Seules leurs aspirations sociales se laissent deviner. Leur travail n'est pas gratuit, ni leur production un luxe : ils constituent un élément proprement vital de la société. Celle-ci est un monde clos qui s'inscrit dans des cités serrées entre leurs murailles, aux rues étroites où les palais émergent au milieu des boutiques. Chaque chose y est à l'échelle humaine, mais l'existence de chacun demeure plongée dans la superstition. La Terre n'est-elle pas le centre de l'univers ? Le paradis ou l'enfer, l'alternative finale ? L'homme s'agite comme un perdu, la damnation à ses trousses.

On a besoin des « artistes » pour conjurer le destin et agrémenter la vie quotidienne. Chaque ville d'importance en compte plusieurs dizaines, intégrés dans des guildes où souvent ils côtoient d'autres métiers – maçons, charpentiers, droguistes, etc. Par ce biais, ils participent parfois au gouvernement communal. De retour à son atelier, la démarche, le propos du peintre, le *dipintore*, n'ont rien de spirituel : la commande et le paiement sont ses premiers soucis. Face au client – au patron – il est dans une position de subordination. Le caractère manuel de son travail, sa condition de fournisseur artisanal ont cependant pour contrepartie qu'il n'est pas obligé de tout exécuter par lui-même, il peut se faire aider. Si le contrat prescrit l'emploi des matériaux, des cou-

337. Pisanello, *La Vision de saint Eustache.* Vers 1433-1438. 54,5 x 65,5 cm. Londres, National Gallery.

leurs, les obligations techniques et iconographiques relèvent de la routine, et le chef d'atelier souvent se bornera à concevoir et à surveiller. De là à vouloir être sur le même pied que les maîtres des « arts libéraux » – la poésie, la musique, etc. Mais il y a peintre et peintre : on peint aussi des selles et des harnais, des bannières, des meubles et des équipages, etc. Qui donne à voir des figures à la façon de la nature suscite certes curiosité et admiration, mais, sauf exception due à l'entregent, la reconnaissance sociale n'apparaîtra que vers la fin du Trecento.

La *bottega* située de plain-pied avec la rue, où s'affairent les *garzoni,* ne provoque pas d'emblée un sentiment d'élévation intellectuelle. On y travaille en famille. Celui qui y entre, encore enfant, n'a pas toujours manifesté des dons particuliers : l'art est un apprentissage. On copie le maître, on l'imite, à la perfection si possible. L'originalité n'est pas requise ni souhaitée, mais une uniformité permettant de parvenir à une qualité homogène. Il faut de longues années pour maîtriser les matériaux, les outils, et s'initier aux travaux variés de l'atelier. Préparation des panneaux, dessin préliminaire, division des zones à peindre et à dorer, choix des pigments, incision, ciselure et poinçonnage, etc., le futur peintre n'a guère le loisir de songer à l'expression de son ego. Tout ce qui sort de la *bottega* obéit aux règles de la valeur ajoutée.

Si l'on croit Cennino Cennini et son *Libro dell'arte* rédigé dans les toutes dernières années du Trecento, quand le peintre, ses calculs faits, se met au travail, il obéit à une image mentale : « *capace di molto disegno entro testa tua*[1] » . Il ne se fie pas à ce qu'il voit ou à ce qu'il se souvient d'avoir vu. Il emprunte à un répertoire figuratif qui lui est propre, mais provient aussi d'autres maîtres (« *ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri*[2] », dit encore Cennini). Le *disegno*, dessein qui devient dessin, constitue l'esquisse de l'œuvre, mais aussi une formule que la *bottega* réutilisera. Le dessin d'après nature n'entre en lice que dans quelques cas très limités : animaux, paysages, etc. Le corps humain, lui, reste soumis au canon des proportions. Celui-ci n'est-il pas considéré comme universel ? « Confronter l'image peinte à la "réalité", n'aurait eu alors aucun sens », écrit Boskovits. Le peintre est un ouvrier patient, méticuleux, qui étaye sa composition de quelque géométrie, l'enrichit

1. « Sache bien concevoir le dessin dans ta tête. »
2. « Reproduis toujours les meilleures choses que tu peux trouver de la main des grands maîtres. »

338. Lorenzo et Jacopo Salimbeni, *Histoires de saint Jean l'Évangéliste : l'arrivée du saint à Éphèse.* Vers 1410. San Severino, Duomo Vecchio.

d'ornements et de couleurs, attentif à l'exécution des plus petits détails – d'où souvent sa précision surprenante. Le traité de Cennini frappe par son caractère prosaïque : recettes et conseils pratiques à longueur de pages. Son idéal esthétique se résume en quelques adjectifs passe-partout : agréable, gracieux, doux, délicat, noble, etc. C'est un livre de cuisine.

Les commandes ne correspondaient pas non plus à un désir esthétique. Elles étaient liées, dans la plupart des cas, à l'idée de la mort – et à la satisfaction de l'orgueil. Jamais peut-être ne fut-on plus conscient de la fragilité de la vie et le cœur plein de soi-même. Extraordinaire vanité, dans tous les sens du terme, d'une production artistique destinée à épargner les flammes éternelles à des pécheurs tirant ainsi gloire de leur réussite terrestre ! Les églises sont de fastueuses nécropoles où l'on s'exhibe : être le plus riche du cimetière.

De la fonction des œuvres, de l'emplacement prévu dépendaient leur taille, leur forme, leur technique. Les grands tableaux d'autel, polyptyques mêlant l'icône et la narration, intégrés dans une architecture gothique avec ses corniches ogivales et ses pilastres ornés ; la fresque ordonnant un récit dramatique en une succession plus ou moins convenue de scènes mémorables ; les tableaux de dévotion privée, petits panneaux à figure unique en plan rapproché, diptyques et triptyques transportables, livres enluminés – tous recèlent un triple gisement : piété, prestige, plaisir.

L'impératif de la piété s'impose. Mais l'humilité n'étant apparemment pas demandée aux généreux commanditaires, ceux-ci n'hésiteront pas à s'approprier le sacré en se faisant représenter, comble du prestige, en dévots donateurs. Le plaisir peut naître de la contemplation autant que de la possession. Toutefois la relation entre l'art et l'individu est rarement directe et immédiate. Non seulement le choix de l'iconographie, l'élection du lieu obéissent à des tendances, voire à des obligations collectives, mais à côté des commandes personnelles ou familiales il en est nombre, et parmi les plus considérables, qui sont le fait même de communautés : institutions religieuses enrichies par les legs, corporations voulant manifester leur prospérité, communes soucieuses d'entretenir la fierté civique, etc. Ce sont alors des comités, des commissions qui décident de l'importance et du contenu de l'ouvrage, de ses matériaux et de... l'artiste, avec ou sans concours. Leurs membres en veulent pour leur argent. Mais on aurait tort de trop lier richesse et création artistique : Gênes pèse autrement lourd que Sienne, Venise que Bologne, et n'ont pas leurs peintres.

« De tous les genres auxquels les peintres s'adonnent, la peinture murale est la plus magistrale, et la plus belle, car elle consiste à faire à la perfection en une seule journée ce que l'on peut dans d'autres genres retoucher commodément », écrit Vasari. La vogue du *buon fresco*, supplantant la mosaïque à partir de la fin du XIIIe siècle, exigeait une grande rapidité d'exécution. Les *sinopie* permettaient la mise en place de la scène et de ses acteurs, mais entre la conception et la réalisation on observait souvent un écart sensible. Quelle que fût la virtuosité du peintre, les retouches pratiquées *a secco* et les raccords entre les journées – *giornate* – de travail n'étaient pas rares. Sous le nom de fresque on compte, en fait, nombre d'ouvrages réalisés ou achevés sur un enduit sec permettant, lui, les repentirs.

L'aisance des peintres à changer de médium comme de format est impressionnante, si l'on y pense. Le même homme couvrira des dizaines de mètres carrés avec vélocité et s'attardera des semaines et des mois sur la finition d'un tableau d'autel. Celui-ci, il est vrai, est un objet autant décoré que peint. Si la plupart des grands polyptyques commandés pour tel autel dans telle église sont aujourd'hui disloqués, il en subsiste assez pour

339. Duccio,
Maestà : l'Entrée du Christ à Jérusalem.
1308-1311.
100 x 57 cm.
Sienne, Museo dell' Opera.

mesurer l'effet recherché. La construction du cadre sculpté précédait ou accompagnait le travail proprement pictural. Tantôt le peintre le dessinait lui-même, tantôt il devait s'accommoder d'une structure imposée. Le caractère gothique de l'encadrement, avec ses colonnettes, ses pinacles, ses moulures, marque les rapports encore étroits de la peinture avec l'orfèvrerie et l'architecture. La dialectique de l'or et de la peinture a tempera ajoute à la complexité de l'ouvrage. L'application en feuilles ou en poudre, le ponçage, l'incision au stylet, le poinçonnage de l'or délimitent le champ de la peinture. Celle-ci, avec ses couleurs vibrantes, opaques ou translucides – soumises à une attentive préparation, parfois plus précieuses que l'or, tel le lapis lazuli acheminé d'Afghanistan –, s'insinue dans cette abstraction ornementale.

Les peintres obéissent à une pratique, à des secrets d'ateliers. Les plus grands sont, parfois, des innovateurs. D'un côté la tradition, de l'autre, tout – presque tout – à inventer. L'empirisme tempéré par le métier, lui-même stimulé par la concurrence, permettra de répondre à la diversité des commandes, de s'adapter à la dimension des programmes – avec parfois, pour Simone Martini par exemple, une troublante flexibilité stylistique. Dans quelques lieux privilégiés – la basilique d'Assise, le Palazzo Pubblico de Sienne, la Santa Croce à Florence –, la foule défile, comme au spectacle. Fidèles ou citoyens voient les artistes se succéder, et rivaliser. Dans la conquête du réel, dans l'imitation de la nature ?

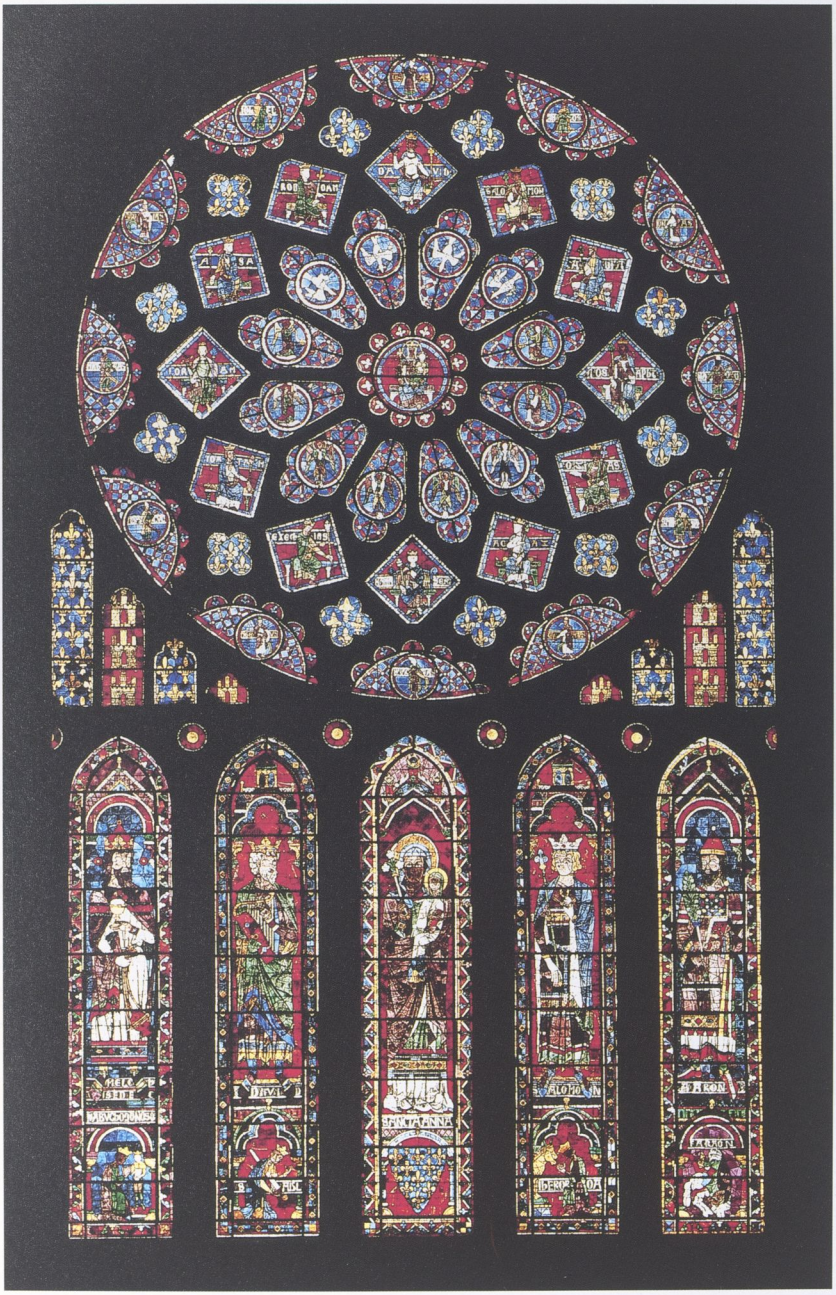
Les acquis naturalistes ne brillent pas par la cohérence. S'ouvrir au réel n'implique nul « réalisme ». Le mot lui-même est ambigu : la peinture n'est pas un sens unique. « Réalistes » sont le respect des proportions, la recherche de l'illusion spatiale ; le rendu minutieux des matières et des textures ; le souci de la ressemblance, le trompe-l'œil ; l'expressivité, la caractérisation psychologique ; le penchant pour la laideur, la caricature, le populaire. Toutes choses pouvant coexister avec l'« idéalisme ». Si le gothique tardif, après 1370, invite au naturalisme, l'Italie demeure attachée à l'exemplarité, à l'idéal. Le nominalisme induit-il l'individualisation ? L'infinité du cosmos engendre-t-elle le sens de l'espace ? Entre l'art et la philosophie, il n'existe aucune causalité, tout au plus des corrélations. Expliquer les œuvres par leur contexte : réductionnisme. Les rapporter à une norme : conformisme. Seule la confrontation révèle l'originalité, plus ou moins prononcée, de chacun. Pour peu que l'on soit attentif, on découvre des peintres pas toujours bien élevés, parfois incongrus, installant des saints ironiques, clownesques même, des Vierges distantes, voire méprisantes. L'inconvenance relève-t-elle de l'improbable ? Toute règle est faite pour être transgressée. Ces créateurs d'évasion, vers le rêve comme vers la réalité, empruntent les voies de l'accidentel, du particulier, qui s'offrent à eux. Voyez ces paysages, ces scènes de la rue ou de la cour, ces portraits glissés dans le coin d'une fresque ou dans le bas d'un retable : ils sont le théâtre, les témoins d'événements sacrés, sinon surnaturels. Traduisent-ils le désir d'échapper à une vision théologique du monde ? L'apparition du portrait autour de 1340 arrachera peu à peu la peinture à l'emprise exclusive du spirituel. Peut-être a-t-elle été le fait de Simone Martini à la demande de Pétrarque ; elle s'est poursuivie chez Matteo Giovannetti, à Avignon, et chez Altichiero, à Padoue, toujours en présence du même Pétrarque – cela vaut d'être souligné. Frédéric II, un siècle plus tôt, avait été le premier à demander à ses sculpteurs de renouer avec l'Antiquité ; Pétrarque, à Rome en 1337, est le premier à regarder celle-ci comme un paradis perdu.

Le recours à l'imaginaire architectural n'est pas moins important. À la fois décor artificiel et échappée contemporaine, on le découvre chez les plus grands – Giotto et ses disciples Maso di Banco et Taddeo Gaddi etc., Duccio, Simone Martini, les Lorenzetti, puis Giovannetti, Altichiero, Giusto de' Menabuoi ; enfin les Limbourg, Pisanello, Masolino. D'emblée les peintres lui font jouer un rôle éminent pour crédibiliser la fiction comme pour esquisser, voire construire l'espace. Voici la ville, avec ses tours, ses palais, ses rues ; voilà la maison, avec ses portes, ses fenêtres, ses chambres. Au moment où s'élance la peinture, fin XIIIe- début XIVe siècle, l'aventure architecturale en Italie connaît un apogée soutenu par la croissance urbaine. L'expansion des dominicains et des franciscains, le développement de la fierté civique ont fait jaillir églises et palais. Rappelons-en les principaux, avec la date de la première pierre : à Assise, San Francesco, 1228 ; à Bologne, San Francesco, 1236 ; à Florence, Santa Maria Novella, 1279, Santa Croce, 1294 ; à Padoue, San Antonio, 1294 ; à Sienne, San Domenico, 1309, San Francesco, 1326 ; voilà pour les ordres mendiants. S'ajoutent le Duomo de Sienne, 1226 ; celui d'Arezzo, 1277 ; le Campo Santo de Pise, 1227 ; le Duomo d'Orvieto, 1290 ; Santa Maria del Fiore, à Florence, 1296, suivie par le campanile, 1334, et Orsanmichele, 1337. Enfin les sièges du pouvoir, qui ne sont pas les derniers : à Orvieto, le Palazzo del Capitano, 1250 ; à Florence, le Bargello, 1255 ; à Viterbe, le palais des Papes, 1266 ; à Pérouse, le Palazzo dei Priori, 1293 ; à Sienne, le Palazzo Pubblico, 1298 ; à Florence, le Palazzo Vecchio, 1299 ; à Gubbio, le Palazzo dei Consoli, 1322 ; à Venise, le Palazzo Ducale, 1340.

La lumière a partie liée avec l'architecture et, bon gré mal gré, achève d'engager les peintres dans l'exploration du réel. Toutes deux contribuent à unifier, à organiser l'espace, et cela dès le début du Trecento. Non sans tâtonnements : le « gothique

international » s'emploiera tantôt à nier l'espace ou à lui faire jouer un rôle irrationnel, tantôt (le Maître de Boucicaut, les Limbourg) à faire surgir une perspective atmosphérique. Que ce soit dans l'œuvre elle-même ou à l'extérieur, comme objet ou comme moyen de vision, la lumière est appelée à occuper une place non négligeable. Pénétrant dans l'obscurité des églises, la couleur – lumière exaltée par le vitrail (comme par l'enluminure) – est d'abord sans rivale. Placé sur le maître-autel, le retable puisera sa luminosité dans la richesse des coloris, mais c'est dans la peinture murale, aux couleurs plus fraîches, moins profondes, que la lumière devient un instrument de dramatisation. Elle souligne les masses, sculpte les volumes, suscite les ombres ; elle peut engendrer une impression de mouvement et de profondeur. L'approche du tableau ou de la fresque est aussi commandée par son intensité variable, par son caractère direct ou diffus, son orientation par rapport à la surface. La visibilité de l'œuvre repose, en partie, sur son éclairage. Mais savons-nous ce que voyaient les contemporains ?

340. Ambrogio Lorenzetti, *Effets du bon et du mauvais gouvernement*, détail : *Danses et tambourins*. 1339.
Sienne, Palazzo Pubblico.



XIV
D'UN REGARD L'AUTRE

Pour l'historien, pour l'amateur entraîné à regarder, il semble aller de soi que la peinture est faite pour être vue. Rien de moins certain pourtant. Ce tableau, cette fresque, cette miniature que nous scrutons avec tant d'attention, de passion, obéissaient d'abord à des croyances. L'important était de croire, non de voir. Qu'apercevaient les fidèles à plusieurs mètres du polyptyque installé sur l'autel ? Ils distinguaient, plus ou moins bien, les figures principales, selon la distance où ils se trouvaient, mais les scènes des panneaux latéraux et de la prédelle, avec leurs personnages à échelle réduite, leur succession à la logique souvent approximative, échappaient à leur vision comme à leur entendement. Quant aux fresques, l'obscurité des chapelles, la hauteur des murs – et des voûtes – n'en offraient qu'une perception médiocre. Les spectateurs s'en plaignaient-ils ? Nul document ne l'indique. Combien, en outre, étaient capables de comprendre ce qu'ils voyaient, s'ils le voyaient ?

L'INVASION DE LA PEINTURE

La visibilité, ou la non-visibilité de la peinture, n'est pas seulement une affaire de confort. « Un préjugé nous fait croire que la cause d'une œuvre d'art était ce que cette œuvre avait à dire », écrit Robert Klein. Un autre préjugé nous conduit à penser que l'art est moyen de communication. Rien de moins sûr : on ne croit pas ce que l'on voit, on voit ce que l'on croit.

La peinture en ses débuts avait une double face : d'une part, instrument de liturgie, célébration des rites, elle constituait un décor auquel le spectateur ne prêtait qu'une attention distraite ; d'autre part, expression d'une énergie mentale qui s'incarne dans la forme et que seul un œil diligent recevait. Il faut regarder pour voir. D'où la pluralité de fonctions exercées par la même œuvre auxquelles correspond une multitude d'attitudes. L'action d'une œuvre dépend de celui qui la contemple. Mais imagine-t-on le peintre en quête du spectateur idéal ? Seul l'ouvrage de dévotion – manuscrit enluminé, tableau portatif – se prête peut-être au dialogue (le duc de Berry et les Limbourg ?). L'artiste conscient de son art sait qu'il ne s'adresse pas aux hommes : il défie le temps.

Pris entre sa peur et ses appétits, au milieu des aléas et tourments d'une brève existence, chacun cherchait désespérément le chemin de la sérénité. Pouvait-il le trouver quelques instants devant une fresque ou un tableau ? On ne comprendrait pas autrement l'immense production picturale qui, amorcée au XIIIe siècle, envahit le Trecento et que rien ne ralentira, pas même la grande peste. C'est, partout, une invitation au recueillement et à la prière. Sans doute la prolifération des images peintes a-t-elle un mobile plus général : le concile d'Arras, dès 1025, n'avait-il pas déclaré que « les illettrés contemplent en peinture ce qu'ils ne peuvent voir par l'écriture » ? Même quand on savait lire, les textes écrits – manuscrits – étaient chose rare, peu accessible. L'architecture et la sculpture gothiques n'avaient pas été les dernières à vouloir manifester la grandeur et la miséricorde de Dieu. La hardiesse et l'élégance, la clarté et la richesse des cathédrales – *opus francigenum* –, le calme, la tendresse, le sourire de leurs statues recelaient une force d'apaisement. Le vitrail, par ses couleurs éclatantes, participait certes du goût barbare – vu d'Italie –, mais répandait déjà la lumière qui rassure. L'effet ne reposait donc pas seulement sur la représentation des figures et des symboles. Une impression à la fois de tranquillité et de séduction se dégageait des formes. La beauté devint un attribut de la sainteté.

Vers 1361, Pétrarque écrivit dans son testament : « *Cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent* », c'est-à-dire « sa beauté n'est pas comprise par les ignorants, mais elle stupéfie les maîtres de l'art ». Son propos avait pour objet une madone de Giotto, mort vingt-cinq ans plus tôt, qu'il souhaitait léguer à son hôte et protecteur, Francesco da Carrara, afin, précisait-il, que « la

341

341. Chartres, cathédrale Notre-Dame, rose du croisillon nord, *La Glorification de la Sainte Vierge.* Vers 1230.

Vierge puisse intercéder pour lui auprès de son fils Jésus-Christ ». On notera qu'il ne dissociait pas l'admiration de la piété ; en revanche, il considérait la perception de la beauté comme inaccessible à une population encore largement analphabète. Élitisme? Certes, mais qui s'accorde à ce que l'on peut supposer avoir été les conditions d'apparition du sentiment esthétique : la fréquentation individualisée, sinon la possession personnelle d'une œuvre d'art.

La beauté, quelle beauté ? La tradition naturaliste de l'Antiquité s'était effacée depuis près d'un millénaire au profit d'un art toujours plus symbolique, au service d'un absolutisme théocratique qui ne laissaient aucune autonomie de pensée à l'individu. Après tant de siècles consacrés à décorer et à orner pour se livrer à l'adoration mystique, la peinture à la fin du XIIIe siècle, suivant les traces de la sculpture, s'adressait désormais aux hommes plus qu'à Dieu. L'expérience sensible venait supplanter l'extase céleste. S'il demeurait soumis à la transcendance, l'artiste commençait à prendre quelques libertés. Un sentiment de plénitude immanente pouvait naître devant un travail humain. Et son auteur renoncer à la modestie de l'anonymat.

Nous savons bien peu de choses de l'accueil réservé au travail des peintres. Nul doute que la résurrection de la peinture n'ait suscité une large curiosité. Sa vertu était d'offrir une imitation approximative de la nature, donc d'être un moyen de persuasion plus accessible que l'écrit, plus maniable que la mosaïque ou la sculpture. Elle envahit les murs, se répandit dans les demeures. Ce n'étaient partout que sermons en images, invitations à l'humilité et au repentir, invocations de la force morale comme de la miséricorde divine. Des récits simples, aux couleurs pleines d'éclat ou de fraîcheur, accompagnaient la représentation plus humaine du Christ, de la Vierge et des saints. Ils s'adressaient à une population affairée et tourmentée qui avait besoin d'être confortée, encouragée par des exemples élevés. L'émerveillement devant ces figures et ces scènes qui se voulaient plus ou moins proches de la vie concourait à la crédulité publique, contribuait à assurer la police spirituelle.

L'encadrement et la manipulation des esprits par les images avaient de lointaines origines. Dès la fin du VIe siècle, Grégoire le Grand déclarait : « Une chose est l'adoration des images, une autre chose est d'apprendre ce qu'il convient d'adorer grâce au récit offert par l'image. Car ce que les Écritures enseignent à ceux qui lisent, l'image le montre à ceux qui ne savent lire mais voient ». Si l'on excepte les réticences de saint Bernard, partisan d'une dévotion abstraite, la représentation de l'invisible par le moyen du visible devint l'un des fondements de la propagande ecclésiastique. La prolifération des images à des fins cultuelles et didactiques trouva un support supplémentaire dans l'action psychologique qu'elles s'avérèrent pouvoir exercer. Cette action se développa avec la distribution des indulgences dont commença à être assortie, à partir du XIIIe siècle, la contemplation de la *Vera Icon*.

Jusqu'au XVe siècle toutefois, théologiens et philosophes ne manifestèrent aucun intérêt pour l'« art mécanique » que demeurait la peinture à leurs yeux. Des poètes, des écrivains, des chroniqueurs – Dante, Pétrarque, Boccace, mais aussi Sacchetti, Villani, Dantini... – furent les premiers au Trecento à y prêter attention. Leurs brefs commentaires, du *« bello intellectuale e morale »* de Giotto au *« bello spirituale»* de Simone Martini, inaugurèrent un genre littéraire, la critique d'art, promis à d'intarissables, sinon glorieux, avatars. Mais cet éveil devant la création picturale avait été précédé d'une évolution plus générale des esprits dont les protagonistes, au XIIIe, furent le dominicain Albert le Grand (lequel enseignait en plein air à Paris, place Maubert – « *Magister Albertus* » –) et le franciscain Roger Bacon. Leur empirisme, qui récuse le symbolisme de la réalité cachée au profit des apparences sensibles, rejoint le sentiment de la nature partagé, sans le savoir, par François d'Assise et Frédéric II. Non que le sens de la vue ait jamais disparu, indispensable qu'il était au paysan, au chasseur, au guerrier, mais, comme le souligne Kantorowicz, « les "doctes" n'avaient alors pas d'yeux pour le monde physique ».

Comment l'homme s'était-il résigné (?) à tourner le dos à la nature ? Nous pouvons le comprendre aujourd'hui, nous qui vivons dans un univers de béton, de verre et d'acier, le cerveau assailli par les média, la techno-science régissant notre vie quotidienne, et notre art oscillant du concept à l'abstraction. Comment s'arracha-t-il aux signes de l'invisible pour revenir aux données du visible ? Cette révolution intellectuelle autant qu'artistique ne fut pas soudaine, mais une démarche ardue, un lent cheminement qui permit peu à peu au regard de concrétiser l'idée, à la transparence de supplanter l'opacité. Chaque thème du travail pictural avait une signification précise et indiscutable. L'artiste apprit à le transposer dans le réel, à y introduire le sentiment de la vie. Pour des esprits encombrés de symboles et de surnaturel, la réalité imaginaire que le peintre projetait sur une surface s'entrouvant à l'espace avait de quoi étonner, voire inquiéter. Il fallait le temps de s'y accoutumer. D'où les avances et les reculs, les conquêtes mais aussi les accès de timidité. L'évasion vers la nature ne va pas sans hésitation.

On prête souvent à un autre franciscain, Guillaume d'Ockham, esprit indépendant s'il en fut, d'avoir fondé en quelque sorte une philosophie réaliste du regard – et ce au moment même, entre 1324 et 1349, où le naturalisme pictural faisait ses premiers pas. Refusant toute existence aux mots, aux concepts, aux symboles, considérant qu'il n'est de réalité que concrète et singulière, le « nomina-

342. « Botteghe » de Giotto et Pietro Lorenzetti : Assise, intérieur de la basilique San Francesco, église inférieure. 1308-1321.

lisme » du frère Ockham ébranle le carcan totalitaire de l'Église. Face à la liberté absolue de Dieu, il instaure la liberté relative de l'homme, autrement dit la contingence face à l'arbitraire. Affirmant que toute connaissance nous vient des sens, Ockham sème les ferments de l'individualisme, voire du scepticisme.

Il serait abusif d'attribuer à ce réalisme analytique des arrière-pensées séculières, mais le fait est que l'art, fort en avance sur la science, allait, via le naturalisme descriptif, introduire un début de laïcisation jusque dans les sujets les plus sacrés. Une nouvelle vision émergeant peu à peu de la forêt des symboles va commencer à déspiritualiser l'univers. On en a observé les prémices dès le second quart du Trecento chez Jean Pucelle, Ambrogio Lorenzetti, Buffalmacco, et des manifestations plus marquées à partir des années 1360-1370 en Italie du Nord. Non seulement l'attention apportée à la nature, à travers la végétation, la faune, les visages, s'affirme avec le gothique tardif et cosmopolite, mais aussi l'attrait pour le jeu des couleurs et des formes, pour cette magie à la fois sensuelle et cérébrale à quoi l'art se réduit quand – pour nous – tout le reste a disparu. La contemplation du particulier, la narration du vécu ne l'emportent certes pas encore sur la signification. Mais désormais l'individu semble reprendre la parole, sinon ses affaires en mains ; il dit et peint ce qu'il voit, ce qu'il éprouve. L'œil se complait au profane : le paysage surgit à l'arrière-plan, la vie quotidienne ponctue l'action sacrée. C'est alors qu'on fabrique les premières horloges : le temps désormais appartient aux hommes autant qu'à Dieu.

DE LA FICTION AU MIROIR

Les détériorations et les destructions subies au fil des siècles par la peinture furent davantage le fait des hommes que d'une fragilité relative. La formule célèbre de Malraux : « Le hasard détruit, le temps transforme, mais c'est nous qui choisissons », est moins pertinente que péremptoire. L'indifférence détruit, la cupidité transforme et le... photographe choisit. Cela vaut particulièrement pour les fresques que la photographie permet d'embrasser d'un seul regard, proposant des angles de vue, détaillant les scènes – toutes choses qui physiquement sont souvent malaisées. On est tenté de comparer la séquence d'images peintes sur les murs d'une nef ou d'une chapelle à la bobine de film projetée dans une salle : elles reposent l'une et l'autre sur une construction narrative. Raconter une histoire, représenter des événements a souvent comme précédent, sinon comme source, un manuscrit enluminé que la fresque transpose à l'échelle monumentale. La contrepartie de cette visibilité plus large, sinon plus précise, est la mobilité demandée au spectateur se déplaçant le long des murs mal éclairés. Pour saisir l'action muette qui se déroule sous ses yeux, il est aidé par les gestes et les regards – en nombre réduit – des personnages. Le pouvoir narratif de la peinture murale est fonction de sa simplicité et de sa cohérence. L'*istoria* dont Alberti fera le fondement de l'art de peindre au Quattrocento accomplit ici ses premiers pas.

342

Au premier coup d'œil le spectateur s'avançant vers un cycle mural se trouve plongé dans une exubérance polychromique d'où émergent peu à peu figures et histoires. Qui pénètre dans la chapelle Scrovegni, a justement rappelé Alessandro Conti, est d'abord frappé par le bleu outremer de la voûte, puis, tout en prêtant attention à chaque scène, il notera les faux marbres peints à la base du mur, les motifs décoratifs courant en colonnes et en frises. Cet enjolivement chromatique accompagne la fresque comme la musique le film. Le caractère narratif de la plupart des peintures murales, même si celles-ci comportent des personnages contemporains, n'implique pas nécessairement la recherche d'un quelconque illusionnisme. Le peintre peut certes souhaiter donner un sentiment de l'espace en jouant des volumes, voire en pratiquant ici et là une perspective empirique. Le mur n'est pas pour autant une surface qu'il faut dissoudre ou découper en fenêtres. Narratif, mais aussi décoratif, le cycle obéit à un rythme ponctué par l'encadrement, par la réapparition des figures et la récidive des gestes, par la répétition des couleurs. La peinture demeure une fiction. Une fiction pleine de vitalité.

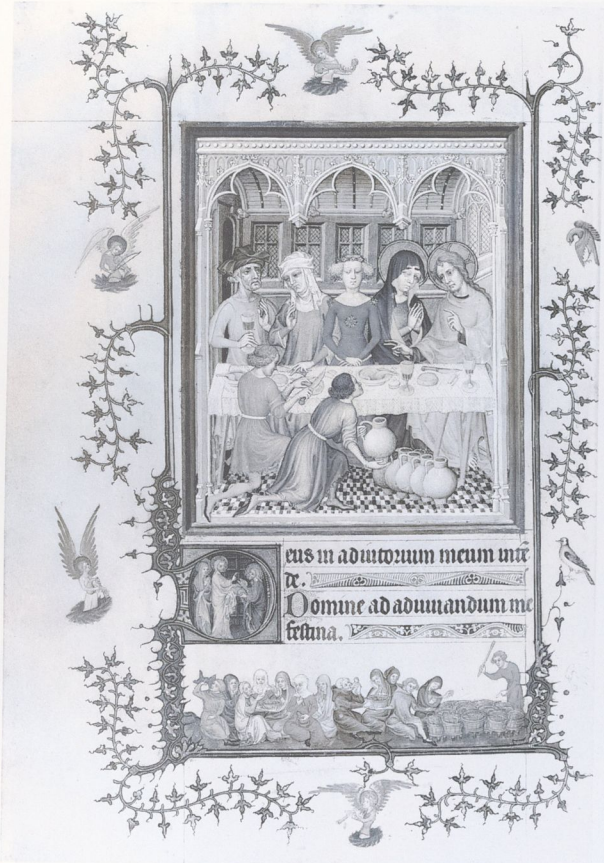
343. Michele di Matteo, *Polyptyque de sainte Hélène.* Vers 1435. 306 x 225 cm. Venise, Accademia.

À partir du Xe siècle, l'icône et la mosaïque portatives de Byzance manifestaient peut-être plus de vigueur et de mouvement que Longhi ne voulait bien le voir. Mais c'est à travers la miniature, au nord, et la fresque, au sud, qu'après dix siècles d'éclipse l'aspiration au naturalisme gagnera peu à peu les esprits. D'où émergera le tableau, influencé ici par plus petit, là par plus grand que lui. Comme l'écrit Charles Sterling : « Au nord de l'Europe le tableau devient une miniature agrandie alors qu'en Italie, Sienne exceptée, il est une fresque réduite ». Considérons cependant un polyptyque : nous 343
avons, d'une part, son panneau central – souvent, mais pas toujours, la Madone et l'Enfant – et ses panneaux latéraux – généralement des saints, mais parfois aussi des épisodes de la vie de la Vierge ou de la Passion du Christ – ; d'autre part, sa prédelle divisée en plusieurs compartiments. À la noble simplicité, à la solennelle gravité des figures isolées s'oppose la mise en scène d'événements soit glorieux – les miracles –, soit douloureux – les martyres. Le déroulement narratif de la prédelle (et, le cas échéant, des panneaux latéraux) évoque les séquences murales. Une certaine fantaisie y règne, ainsi que de l'ingénuité : c'est dans la prédelle qu'apparaissent les audaces, conscientes ou non.

Rares sont les prédelles hors d'Italie. En fait, il faut distinguer le sujet de l'objet : les *istorie* qui se succèdent en bas ou sur les côtés d'un polyptyque ou d'un retable constituent un champ d'expérience pour le naturalisme ; le tableau indépendant comportant une demi-figure (Vierge seule, Vierge à l'Enfant, Homme de douleur) se multiplie, lui, pour les besoins de la dévotion privée. La conjonction s'effectue, semble-t-il, avec l'apparition solitaire d'une scène sacrée comme l'Annonciation, la Descente de Croix, etc., autrement dit quand un sujet narratif devient un objet d'édification et de prière personnelles. Le tableau conquiert son autonomie en passant de l'autel à la chambre où il rejoint le livre enluminé.

Quoique souffrant des exceptions, la distinction faite par Panofsky entre image de piété – *imago pietatis* –, image narrative et image cultuelle correspond bien à des fonctions différentes. Certes le caractère narratif d'un tableau n'interdit pas qu'il soit le réceptacle de la dévotion ; de même une iconographie vouée en principe à la méditation peut jouer un rôle liturgique. Mais nul doute que la possession privée fut particulièrement propice aux innovations d'abord dans la nature de l'objet peint et dans son contenu, puis dans la forme. Le livre 345
enluminé était un luxe inouï et son commanditaire fort attentif à son élaboration. Le tableau portatif,

344. Naddo Ceccarelli,
La Vierge de l'Annonciation.
Vers 1340-1345.
24 x 14,6 cm.
États-Unis,
collection particulière.



345. Jean d'Orléans, *Les Très Belles Heures de Jean de Berry : les noces de Cana.* Vers 1380. Paris, Bibliothèque nationale.

devant lequel on s'agenoûillait, que l'on pouvait emporter en voyage, n'était pas moins précieux. Ils modifient la relation spirituelle d'abord, artistique ensuite, entre l'œuvre et le spectateur. La contemplation des images s'écarte du rituel religieux, la vue gagne sur le geste. Dans ce tête-à-tête surgit peu à peu une approche différente : individuelle et intuitive. L'instinct de possession aidant, il en résultera un rapport sensuel autant qu'intellectuel entre le fidèle-spectateur et l'objet de sa prière-regard.

La privatisation de la piété, par les pratiques somptuaires qu'elle engendre, va devenir un jeu, une mode, débouchant sur la sensualité, à travers le luxe, l'excentricité, le raffinement. De là à la délectation, puis à la collection. Cette évolution sera longue et ne concernera qu'un nombre restreint d'individus. La plupart de ceux qui furent les premiers connaisseurs ne voyaient d'abord dans les images peintes qu'un objet de vénération et de dévotion. On implorait la miséricorde du Christ, l'intercession de la Vierge, la protection des saints. Mais qui invoque la médiation de la Mère auprès de son Fils, de Marie auprès de Jésus, s'adressait, Albertus Magnus dixit, à « la plus aimable et à la plus belle d'entre les filles de l'homme ». Commence donc l'érotisation d'un sentiment religieux (que l'Église condamnera périodiquement) qui biaisera l'appréciation esthétique. De cette ambiguïté qui n'a fait l'équivoque expérience devant, selon ses penchants, telle Madone mélancolique ou telle sainte provocante, tel apôtre vigoureux ou tel martyr extatique ? Sans parler bien sûr des « significations cachées » telle la virginité symbolisée par un paradisiaque *hortus conclusus*, jardin clos, ou le voilement-dévoilement des parties génitales du Christ qui dissimule ou révèle la corruption de la chair et l'humanité du Fils de Dieu ! Sans oublier le sens secret du sein de la Vierge et de la plaie du Crucifié, autrement dit du lait et du sang : le sperme et les règles, inversés ! Les joies de l'iconologie sont insondables.

Collectionner les images pieuses fut bientôt encouragé par l'Église. À la fin du Trecento, Fra Giovanni insistait dans sa *Regola del governo di cura familiare* sur leur effet bénéfique pour l'éducation des enfants, invitait à « faire de la maison un temple grâce aux peintures ». La sainte figure de la Vierge ou du Christ en buste ouvrait la voie au... portrait. On verra même au XVe siècle – Rogier Van der Weyden en aurait été l'initiateur et la peinture néerlandaise en offre maints exemples – le diptyque faire coexister le sacré et le profane, le donateur occupant l'un des deux panneaux face à la représentation divine. Le contenu émotionnel des ouvrages de dévotion devait, en outre, conduire les peintres à développer l'expressivité des visages, leur caractérisation psychologique. De la fiction à la réalité... Les Néerlandais s'y emploieront aussi avec succès. Mais n'anticipons pas. Faut-il s'étonner qu'un art séculier, « réaliste », emprunte la voie de la dévotion ? Dès lors que le spectateur s'implique dans l'œuvre qu'il contemple, il est tenté d'y chercher un miroir du monde – et surtout de lui-même.

INFORTUNES DE LA POSTÉRITÉ

Quel pouvait être le sentiment du peintre devant son œuvre ? Nous ne pouvons le supposer qu'à travers ce qui le sépare de ses rivaux : son style ou, comme on disait alors, son *modo*, sa *maniera propria* (« *Verrai a pigliare una maniera per te*[1] » écrit Cennini). C'est dans la recherche de l'autonomie stylistique et non dans l'admiration superstitieuse de

1. « Tu verras à te faire une manière qui te soit propre. »

l'iconographie qu'il trouvait son plaisir à créer. On a vu quelle diversité atteint très vite la production picturale en Italie, puis au nord des Alpes. Longtemps le paradigme giottesque a aveuglé la postérité, et la hiérarchie au sommet de laquelle on avait placé Florence rejeté dans l'obscurité tout ce qui avait échappé à son attraction. Pour Vasari, apôtre de l'hégémonie florentine, un artiste doué mais né en province n'avait d'autre voie que de venir au *centro.* Malheur à ceux qui choisissaient de demeurer à la... périphérie ! Malheur à ceux qui résistaient au souverain modèle ! « Apparemment ne restèrent indépendants de Giotto que les malhabiles [...] ne méritant pas qu'on en parle », écrit encore Burckhardt en 1855. Et Berenson lui-même ne jette qu'un rapide coup d'œil à l'Italie du Nord, il ne juge des Siennois que par rapport aux Florentins, méconnaît parmi ceux-ci les « dissidents », etc. Tout ce qui n'obéissait pas à un classicisme dont Giotto était le héraut relevait d'errements barbaro-gothiques, et Baudelaire est bien le seul à penser que « Tout ce qui n'est pas légèrement déformé a quelque chose d'insensible [...]. L'irrégularité est le signe caractéristique de la beauté. » Baudelaire ne connaissait pourtant ni les distorsions des Bolonais, ni l'excentricité d'un Matteo Giovannetti, ni l'expressionnisme d'un Maître de Trebon, etc.

Les contemporains, s'ils saluèrent l'éminence de Giotto, avaient-ils conscience d'une opposition entre unité spatiale et naturalisme, entre idéalisation et déformation ? Rien ne l'indique. Quant à la *maniera,* il semble bien qu'à chaque génération, la faveur soit allée alternativement d'une pente classicisante à une pente gothicisante, jusqu'à ce qu'elles finissent par converger avec, bien sûr, des disparités chronologiques et géographiques. Les voyages des peintres, la circulation des œuvres rendaient les contemporains plus avertis que ne le serait souvent la postérité. Exemple de mobilité au Trecento : Pétrarque, né à Arezzo. Il passe son enfance à Avignon et à Carpentras, étudie à Montpellier et à Bologne, visite la France, le Brabant, la Rhénanie, est reçu à Paris, à Bâle, à Prague, découvre Rome, vit à Sorgues, se rend à Naples, séjourne à Parme, Bologne, Vérone, est l'hôte de Milan, puis de Venise, et achève sa vie à Arquà, près de Padoue. Cet illustre Toscan ignore la Toscane – mais pas ses peintres. Né en 1304, mort en 1374, il a tout loisir, au cours de ses pérégrinations, de découvrir la variété de styles, de voir les *modi* les plus différents.

Pétrarque ou quelque autre prêtèrent-ils une quelconque attention au *spazioso,* pour ne pas parler du *prospettico* ? Il est permis d'en douter. Giotto lui-même, les Lorenzetti s'arrêtèrent en chemin. Pourquoi ? Personne apparemment ne leur demanda de poursuivre. À la mort de Pétrarque, l'hégémonie italienne est déjà minée. La « modernité » s'est transportée dans la vallée du Pô, avant de gagner les rives de la Seine. À Florence même, au début du Quattrocento, la fluidité et le rythme triomphent de l'unité spatiale et monumentale faiblement défendue par les successeurs de Giotto. Tandis que l'Italie du Nord développe la curiosité pour la nature tout en demeurant dans un univers de chimères, l'enluminure franco-flamande (« *Quell' arte ch'alluminar chiamata é in Parisi*[2] », écrivait déjà Dante) se place à l'avant-garde avec son goût des détails, ses portraits et ses paysages, son sens de l'atmosphère et de la lumière, sa perspective aérienne. Paradoxalement, bien que visibles seulement dans des cercles restreints de mécènes et d'artistes, les miniatures jouent un rôle pilote dans l'évolution esthétique, du Maître du Codex de saint Georges au Maître de Rohan.

Y a-t-il un modèle italien ? À juste titre, Ferdinando Bologna se demande si, en fait, l'« italianité artistique n'est pas une réalité plus complexe et multiforme, impliquant une pluralité de composantes ». L'Italie était un semis de cités indépendantes, de petits États avec leurs particularismes sociaux, politiques, culturels – et ce fut sa vertu, six siècles durant. Le concept unitaire de l'art italien que l'historiographie a longtemps fait prévaloir tirait argument de la primauté rétroactive accordée à la représentation de l'espace, à la suggestion de la profondeur. L'élaboration d'une perspective rationnelle à Florence au XVe siècle étant considérée comme un « progrès » décisif, il allait de soi que Giotto, l'ancêtre, devait présider à un syncrétisme idéal des principes gouvernant l'évolution artistique italienne, voire européenne – voile esthétique glorieusement jeté sur une interminable division politique. Giotto n'incarne pas à lui seul l'« italianité » et il n'en est pas même l'unique point de départ : le caractère mosaïque de la péninsule, l'autonomie des divers développements picturaux s'opposent à cette fiction. On ne rencontre pas, avant le XIXe siècle, avant l'aspiration romantique à l'unité, de « conscience historique de l'art italien ». Celle-ci est une idée abstraite qui s'appuie sur le mythe de la Renaissance face à la nouvelle « modernité » qui assure l'hégémonie artistique de Paris. Si conscience historico-artistique il y a, c'est celle des nations lombarde, piémontaise, vénitienne, etc. – des Italies et non pas de l'Italie. À Milan, un Florentin est un *forestiero*, un étranger.

À aucun moment la prédominance de Florence, puis de Venise, n'approche l'universalisme antique propagé par Rome à travers la Méditerranée, le long des grandes voies de communication. L'Europe artistique des XIIIe, XIVe, XVe siècles s'articule du nord au sud, s'épanouit dans des lieux restreints, dans des régions plus ou moins autonomes : la Lombardie évolue d'une manière aussi distincte de la Toscane que la Bourgogne de la Bohême ; Rimini ou Bologne demeurent closes sur elles-mêmes, tandis

2. « Cet art qu'à Paris on appelle enluminure. »

que Paris aimante les talents et que Sienne rayonne au-delà des Alpes. Les échanges, nombreux, féconds d'une ville ou d'une région à l'autre, obéissent autant aux foucades des commanditaires qu'à la curiosité des artistes, sans autre logique que celle du désir de découvrir, de posséder. Au fur et à mesure que l'on s'éloigne, au sud, de la tradition classico-byzantine et, au nord, de la floraison gothico-barbare, le globalisme des étiquettes se disloque au profit des singularités régionales, voire locales.

Le patriotisme communal règne. Les artistes ne sont pas les derniers à faire suivre leur nom de leur lieu d'origine, leurs corporations sont géographiquement circonscrites autour de la cité. Ce polycentrisme n'exclut pas la possibilité pour un peintre d'exercer son activité loin de chez lui et d'y susciter des disciples. Mais il peut aussi rencontrer obstacle à son audience : Giotto ne réussit pas à s'imposer à Bologne ou à Venise, il est supplanté par les Siennois en Avignon, en Bourgogne, en France, etc. Son autorité est contestée à Florence même par les « dissidents ». En fait, on l'a vu tout au long de cet ouvrage, il devient plus significatif de recenser les pôles de résistance au giottisme que d'en décrire l'influence. Giotto lui-même n'a-t-il pas trouvé – comme Nicola Pisano, puis Arnolfo di Cambio et Giovanni Pisano – une partie de son inspiration dans la grande statuaire gothique ? De même les Siennois, les Bolonais, chacun à sa façon, puisèrent dans le monde nordique, bien avant que la circulation des livres enluminés, des tableaux portatifs à travers les Alpes n'engendre autour de 1400 une éphémère communauté d'esprit européenne.

Lorsque Giotto expédie quelque ouvrage à Pise ou à Bologne, il précise, en les signant, son appartenance florentine. Quand Pétrarque évoque Giotto et Simone Martini, il distingue le *fiorentinus* du *senensis*. Cennini, Florentin, à la fin du Trecento, célèbre la lignée giottesque dont il est l'un des derniers représentants et ignore superbement tant les peintres de la vallée du Pô (Vitale da Bologna, Tomaso da Modena, Altichiero) que les prémices de l'art courtois. Boccace, Sacchetti, Villani, tous Florentins, ne citent que des peintres florentins (aucune trace, par exemple, de Giovanni da Milano, actif à Florence pendant près de vingt ans). Cette attitude d'exclusion correspondait à un esprit de clocher qui, sur les bords de l'Arno, trouva plus vite qu'ailleurs ses défenseurs. En contrepartie, le regard change avec le lieu.

Les premiers humanistes, successeurs de Pétrarque, étaient-ils myopes ? Le Grec Chrysoloras, le Véronais Guarino, le Vénitien Giustiniani apprécient avant tout la capacité des peintres à rivaliser avec la nature, voire à la surpasser par la variété des détails et l'intensité des sentiments. Ils admirent, comme il se doit, Pisanello. « *It is one of the more disconcerting facts of Quattrocento art history that more praise was addressed by humanists to Pisanello than to any other artist of the first half of the century*[3] » , écrit Baxandall. Difficile, en effet, de voir en Pisanello l'héritier de Giotto. Quand Bartolomeo Fazio, qui inaugure la critique d'art, écrira vers 1456 son *De viris illustribus*, il ne considérera, on s'en souvient, aucun peintre florentin (alors même qu'il mentionne Ghiberti et Donatello, la sculpture n'ayant guère, il est vrai, de concurrents à leur opposer). Peu lui chaut que Florence soit engagée depuis trente ans dans les arcanes de la perspective rationnelle. Fazio est né à Gênes et vit à Naples.

En Toscane, jusqu'au milieu du Quattrocento, les maîtres du Trecento gardent leur prestige : Ghiberti, on s'en souvient aussi, célèbre dans ses *Commentaires* les Siennois comme les Florentins – mais pas ses contemporains. Alberti, en revanche, après un rapide hommage aux ancêtres, met les choses au point : la *compositio* ordonne la *varietas*, et la mathématique l'espace. Un siècle plus tard, Vasari, en pleine crise maniériste dont il est un protagoniste éminent, rétablit un sens de l'histoire qui, de Giotto à Michel-Ange, devient unique. Sa doctrine : l'imitation de la nature, la représentation des idées et des émotions. Son fil d'Ariane : progrès, apogée, déclin. Rien de plus simple, rien de plus approximatif. Aucun rapport, en tout cas, avec sa propre peinture. Ses voyages à travers la péninsule, ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* sont une infatigable quête des on-dit autant que de « choses vues ». Le disciple de Michel-Ange dont il organisera les funérailles est l'homme le mieux informé de son temps. Une incomparable mine de renseignements – et d'étonnement.

Vasari, en fait, n'a aucune idée de la sculpture gothique, ne suspecte rien des influences nordiques à Sienne ou en Lombardie, il ignore la rencontre en Avignon de l'art français et de l'art italien, il ne soupçonne pas l'existence des peintres des ducs de Bourgogne et de Jean de Berry. Le Maître du Codex de saint Georges, Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia, et combien d'autres, n'existent pas pour lui. Quand il s'arrête à Gentile da Fabriano ou à Pisanello, le caractère courtois de leur inspiration lui échappe. À Assise, devant la *Légende de saint François*, Vasari s'enthousiasmera pour le *Miracle du printemps*, surtout pour l'homme se désaltérant à une source. Il ne relèvera pas la diversité des mains : rien de plus naturel, pour lui, que de voir des assistants travailler sous la supervision d'un maître, lequel en l'occurrence ne saurait être que florentin. Cependant, il attribue à Cavallini la *Crucifixion* de Pietro Lorenzetti dont pourtant il commentera en détail le polyptyque d'Arezzo. Il admirera aussi Giottino, Buffalmacco et Parri Spinelli, qui outre le mérite d'être arétin comme lui, pratiquait une élongation des figures que nous pourrions qualifier de protomaniériste. Vasari était un praticien et il

3. « C'est l'un des faits les plus déconcertants de l'histoire de l'art du Quattrocento que les humanistes aient couvert d'éloges Pisanello plus que tout autre peintre de la première moitié du siècle. »

s'appliquait à juger les solutions de ses prédécesseurs en fonction des possibilités de leur époque. « Amélioration » pourrait être son maître mot. Ce relativisme conduit à une appréciation technique autant qu'esthétique qui, dans l'indifférence générale, lui permet souvent de se faire l'avocat des « primitifs ». Mais ses erreurs, nombreuses, témoignent de la désaffection dont souffraient déjà ceux-ci. Sa conception progressiste de l'histoire de l'art portait en elle-même leur condamnation, et la sienne.

Les excès du maniérisme, son apologie du corps humain, de la nudité n'allaient pas tarder à disqualifier Vasari. La Contre-Réforme combat le protestantisme iconoclaste : l'entreprise de restauration ecclésiastique a besoin d'une beauté modeste, dévote. Les plus hautes créations du Trecento ne seront plus alors protégées que par la piété. Le culte de la Vierge et des saints constitue un ultime rempart contre l'aveugle dédain de la postérité. Au fur et à mesure que l'oubli ensevelit pêle-mêle tout ce qui précède la Renaissance, une idée saugrenue se répand : il n'en subsiste que des débris, car on ne sait quels Goths, Vandales et autres nations barbares auraient dévasté l'Italie médiévale – et tant qu'on y est l'Europe. On pourrait voir là une sorte d'alibi aux déprédations que les décorateurs baroques feront subir aux vieilles églises qu'ils sont appelés à mettre au goût du jour. Dans ce naufrage, le renouveau pictural du Seicento suscitera bien l'intérêt de quelques érudits, de quelques connaisseurs pour les débuts de la peinture, chaque école – la bolonaise, la napolitaine ou la vénitienne, etc. – prétendant soutenir sa noblesse par son ancienneté. Ainsi Giulio Mancini ressuscitera-t-il, pour peu de temps, Guido da Siena, et Cesare Malvasia, Vitale da Bologna – tous deux ignorés par Vasari. Sans lendemain. L'érudition sacrée bat de l'aile à son tour avec la déliquescence de l'Église au début du XVIIIe siècle. Sans doute les Lumières vont-elles jeter quelques lueurs sur des artistes dont on commence à apprécier la simplicité si éloignée des élans baroques et des fantaisies rococo, mais ce n'est jamais que le fait d'une poignée de polygraphes locaux qu'anime un patriotisme communal ou régional. Quels que soient leurs mérites, les « primitifs » demeurent dans les limbes et nul n'éprouve le désir, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, d'entreprendre une réévaluation d'ensemble.

Nul n'y est prêt. Vasari, pendant plus de deux siècles, n'a pas de successeur (il a un émule, Karel Van Mander, peintre maniériste comme lui, à qui l'on doit en 1604 une *Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne*). Le XVIIe siècle est riche de connaisseurs et de théoriciens qui s'échauffent pour la peinture de leur temps, mais dont la vision rétrospective s'arrête à Raphaël. Vasari lui-même ne connaît alors qu'une réédition posthume, à Bologne, en 1647. La suivante attendra plus d'un siècle, aux soins de Monsignore Bottari, à Rome, en 1759-1760 – lequel est le premier à émettre le souhait d'une histoire de la peinture qui, débutant avec Cimabue, considérerait « ceux qui ont amélioré l'art jusqu'à Raphaël ». Les éditions de Vasari se succèdent alors : 1767-1772, 1799, 1807-1811 ; le XIXe siècle en comptera six, les années 1830-1850 voyant paraître les premières traductions allemande, française et anglaise. Entre-temps, l'abbé Luigi Lanzi a publié son *Histoire de la peinture en Italie* (1795-1796), puis le Français Séroux d'Agincourt une *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle* (1811-1820, mais commencée en 1778 et empêchée d'être éditée en 1790 par les « événements »). Point de vies, point d'anecdotes, chez l'un comme chez l'autre, mais l'étude de l'évolution stylistique à partir d'exemples vus. « L'histoire des arts

346. Maître de Rohan, *La Vierge se jetant sur le cadavre de son Fils au pied de la Croix.* Vers 1414-1418. Paris, Bibliothèque nationale.

qui ont l'œil pour juge, je serai tenté de dire pour propriétaire, ne doit s'écrire qu'en leur soumettant leurs productions », déclare Séroux d'Agincourt. La conception progressiste de l'histoire de l'art qui domine évidemment en cette fin du XVIIIe siècle (et que Vasari n'avait pas attendu les Lumières pour développer !) commence à être contrebalancée par la connaissance directe des œuvres, et par l'esprit de découverte animant soudain artistes et historiens. Ce que la foi n'avait su ou pu préserver, la Révolution (qui ne fut pas avare de destructions, mais probablement pas plus que les guerres de religion), prétendant abolir le passé, va le ressusciter – à travers ses œuvres. Commence alors le voyage dans le... temps.

Celui-ci n'était guère le fait, constatons-le, des voyageurs du « Grand Tour » dont l'aveuglement est à la mesure de leur célébrité. De Montaigne à Goethe, de Montesquieu à Charles de Brosses, de Cochin à Reynolds, « *the barbarous state of the arts* » décrété par ce dernier justifie l'indifférence, pour ne pas dire l'hostilité à presque tout ce qui précède la haute Renaissance. Si d'aventure on citait tel ou tel ouvrage « primitif », c'est qu'à l'étape il n'y avait rien d'autre à voir. Peut-être doit-on à un anonyme auteur de *A tour through general parts of Europe and the East*, publié en 1760, la première mention favorable d'une œuvre du Trecento, et il s'agit du
85, 87 *Triomphe de la mort*, à Pise, qui se prête, par son sujet, à une complaisante description. C'est vers la même date qu'apparaissent les deux ou trois premiers collectionneurs d'*opere antiche* – l'abbé Facciolati, le frère Loddi, l'Anglais Hugford, obscurs précurseurs.

Quelques amateurs, devenus connaisseurs, jouent ensuite un rôle plus concret dans la résurrection du passé qu'érudits et historiens. Ils y furent aidés, il est vrai, par les bouleversements militaires et politiques : les Anglais Roscoe, Ottley dans les années 1790, François Cacault, le cardinal Fesch, Artaud de Montor, à la faveur des conquêtes napoléoniennes, furent parmi les plus remarquables victimes de la passion du collectionneur. Sans doute l'abbé Lanzi et Séroux d'Agincourt contribuèrent-ils à leur ouvrir les yeux, mais le pillage des églises et des couvents fit le reste, pour le plus grand plaisir de l'ambassade de France à Rome. Artaud de Montor, secrétaire de la légation dont Cacault et Fesch furent les chefs successifs, put ainsi publier à son retour à Paris, en 1808, ses *Considérations sur l'état de la peinture dans les trois siècles qui ont précédé Raphaël.*

Collectionneurs érudits, collectionneurs dilettantes, puis collectionneurs commerçants n'hésitèrent bientôt plus à se pencher sur ces peintres qui, selon Artaud de Montor, « ont produit, pour leur temps, des ouvrages plus beaux que beaucoup de ceux des grands maîtres du seizième... » La nostalgie entra alors en jeu. Non sans jeter la confusion : les Nazaréens germaniques à partir de 1810, les « barbus » davidiens et Ingres lui-même, les préraphaëlites britanniques à partir de 1848 se mirent en quête de pureté, de vérité, etc. Le romantisme fit des ravages. Et le *gothic revival*, si estimable qu'il fût, n'arrangea rien. L'historiographie allait avoir besoin d'un bon siècle pour y voir clair, des *Italienische Forschungen* de Rumohr, en 1827, au *Giudizio sul Duecento* de Longhi, en 1939.

Le dogmatisme esthétique issu du culte exclusif de la Renaissance fit d'abord de Giotto l'évangéliste de celle-ci. La coexistence d'un naturalisme d'origine gothique et d'un idéalisme classicisant était difficile à accepter. L'histoire pouvait-elle être dualiste, voire multiple ? La même époque être éprise ici d'ordonnance, de dignité, là d'imagination, de fantaisie ? Il y avait une hiérarchie des styles comme il y avait une hiérarchie des genres : la plasticité d'abord, l'élégance ensuite, l'expression enfin. Et avant tout l'unité de la composition, l'équilibre des masses, la noblesse monumentale, etc., choses admirables, en vérité, mais peut-être point seules à l'être. Les Vitale da Bologna, Giovanni da Modena, etc., quand on prenait la peine de les regarder, paraissaient vulgaires ; l'extravagance de l'art courtois, la trivialité franco-flamande, la crudité germanique désorientaient. Même la distinction des peintres de Rimini passait pour incongrue. Il en fut ainsi jusqu'au début du siècle, voire jusqu'aux années trente.

L'art moderne vint alors au secours des historiens, jetant bas les principes et les normes du « grand style », disloquant les formes, forçant l'expressivité. Rien n'était plus inconvenant. On eût gagné du temps, et du plaisir, si, après Baudelaire, on avait lu Saint-Lambert, à l'article « génie » de l'*Encyclopédie* : « Je ne sais quelle rudesse, l'irrégularité, le sublime, le pathétique, voilà dans les arts le caractère du génie ; il ne touche pas facilement, il ne plaît pas sans étonner, il étonne encore par ses fautes ».

L'ACTION DE LA FORME, UNIQUE ET FRAGILE

Qui se souvient qu'en 1215 un changement dans la liturgie donna une première impulsion à la peinture ? Le prêtre célébrant la messe devait désormais élever la sainte hostie au-dessus de l'autel, vers lequel tous les regards se dirigeaient. À notre tour regardons : la calme abnégation du Christ dans la souffrance, la dignité de la Vierge dans la tendresse comme dans la douleur, la patience à toute épreuve des saints. Combien de prières, de supplications ne sont-elles montées vers ces figures douces et sévères ! Quel ne fut pas leur pouvoir sur des âmes incer-

taines ! Comme il était difficile le combat de l'humilité, en ces temps nouveaux où l'on voulait que Dieu revienne parmi les hommes mais ne leur prêche pas le dépouillement : le pauvre saint François devient un fils dévoué de l'Église autoritaire et corrompue et la belle Madone se voit réserver le monopole de la pieuse simplicité.

Longtemps, ces images, qualifiées de « primitives », furent négligées, oubliées, au mieux considérées comme de maladroits vestiges. Nous avons appris à les admirer, nous sommes même parfois tentés de croire qu'à travers elles nous pouvons appréhender l'âme d'un monde aboli. Illusion ?

Ce passé est pourtant le nôtre. Si son message, perdu dans le gouffre du temps, a encore une chance de nous atteindre, c'est par le style qu'un artiste lui a donné. Seule la forme demeure vivante. Une forme agissante et non pas signifiante, métamorphosée, il est vrai, dans notre regard, lui-même entraîné, affiné, sophistiqué, qui va bien au-delà de l'œuvre. Sa sincérité, sa spiritualité s'effacent devant la jouissance des yeux. L'aveuglement de la postérité fait place à un bonheur singulier. L'esprit voyage à travers les siècles.

Chaque fois que je m'approche d'un tableau, d'une fresque, c'est une rencontre qui n'aura pas de fin. Ma première réaction est instinctive : suis-je attiré ou non? L'ordonnance, le chromatisme retiennent-ils mon attention, aiguillonnent-ils mon appétence ? Je suis assurément coupable du péché de « pure visibilité ». Mais pour voir, il faut regarder, pour aimer il faut désirer. Des formes et des couleurs naissent un instant de magie. Après quoi, je m'exalte ou je me lasse, c'est selon. Les questions se succèdent : qui, où, et quand ? J'interroge le moment de l'histoire et, la curiosité toujours en éveil, j'examine la composition de l'œuvre. L'admiration ne s'arrête pas à son objet et plutôt que de m'attarder sur la technique ou l'intention de l'ouvrage, je préfère le comparer à d'autres, le confronter dans ma mémoire – aidée par la photographie –, le confronter à ses rivaux.

Que l'art soit le reflet de la vie, on ne l'a que trop répété : en vain. Du contenu iconologique, social, des significations cachées, symboliques, on tire de savantes déductions qui valent pour les travaux médiocres comme pour les chefs-d'œuvre. La recherche du sens conduit à une impasse. Qui fréquente la peinture pour la peinture, observe les choix formels, les modifications stylistiques, a tôt fait de s'apercevoir que la qualité n'est pas le produit de la société. C'est une création de l'esprit humain, à nulle autre pareille, dont on savoure l'existence, unique et fragile.

XV
Flandres et Italies

Devant les innombrables chefs-d'œuvre du Quattrocento peuplant les musées, qui songe à la somme de peurs et de misères qu'ils dissimulaient ? Jamais peut-être le contraste ne fut plus profond entre la fécondité de la peinture et la dureté des temps. Secouée par les rivalités des princes, épuisée par la guerre et la peste, l'Europe vacillait. Tout ce qui comptait perdait pied : l'Église était en proie à d'interminables luttes intestines ; l'Empire était tombé entre des mains débiles ; le royaume de France se trouvait au bord de la désintégration. À l'ouest, l'Angleterre conquérante s'abandonnait aux querelles dynastiques ; à l'est, Constantinople succombait à l'assaut des Turcs. À travers la Méditerranée, Venise battait en retraite. En Italie, Milan échouait à imposer son hégémonie. D'éphémères puissances faisaient illusion : la Bourgogne des ducs qui rassemblait des terres disparates, la Pologne des Jagellon qui embrassait une vaste confédération, les royaumes scandinaves qui souscrivaient à une union sans lendemain. Seules émergaient l'Espagne et la Suisse : la première parvenait peu à peu à l'unité en se libérant définitivement de l'occupation arabe et en réalisant l'union de la Castille et de l'Aragon (tandis que ce dernier dominait la Sicile et l'Italie méridionale) ; la seconde constituait le premier État de citoyens, à la fois rural et bourgeois.

Une société se défaisait, une autre tardait à lui succéder. Partout la chevalerie allait de défaites en désastres face à des combattants plus rustiques : Nicopolis, 1396 ; Azincourt, 1415 ; Tannenberg, 1410 ; Nancy, 1477. Le cavalier n'écrasait plus le fantassin, mais la ville ne l'emportait pas encore sur le château. Marchands et banquiers, juristes et lettrés se glissaient aux côtés des hommes d'armes et des hommes d'Église, acquéraient richesses et pouvoirs sans compromettre la hiérarchie sociale. L'humanisme gagnait les meilleurs esprits en Italie comme aux Pays-Bas, mais la plupart restaient au service du seigneur qui les pensionnait. Les bourgeois en quête de prestige autant que d'indépendance se rendaient volontiers complices des nobles soucieux de garder leur primauté, moyennant quelques concessions. Comme dira, quelques siècles plus tard, le prince de Lampedusa : « Il faut que tout change pour que tout reste comme avant ».

Dès le Trecento, il ne manque sans doute pas de bourgeois, à Florence surtout, pour commander des ouvrages de dévotion. Mais avec le XVe siècle on verra se multiplier les hommes de basse extraction, enrichis par le commerce ou par l'administration, qui s'offrent un retable – avec donateur –, puis bientôt leur portrait. Le peintre jusqu'ici employé par les rois et les ducs, les évêques et les confréries, voire par les corporations, élargit sa clientèle. Même quand il se trouve gagé par une cour, il s'efforce de satisfaire les roturiers. Cela tant au nord qu'au sud de l'Europe, dans les Flandres que dans les Italies. La peinture fait donc quelques pas, timides, vers l'autonomie – ne parlons pas de liberté.

D'un pôle à l'autre

Longtemps « Italie » fut le trébuchet de la peinture. La perspective dans un plateau, l'Antiquité dans l'autre plateau, la Renaissance servant de fléau, l'historiographie balançait ses jugements. Celle-ci ne manquait pas de raisons d'être aveuglée : les hommes du Nord n'avaient-ils pas succombé de siècle en siècle au tropisme solaire ? De Dürer à Rubens, de Poussin à David, voire d'Overbeck à Marées, ils avaient courtisé sans relâche les cieux méditerranéens. Quand ils avaient résisté à cette tentation, on les sommait presque de s'expliquer.

Lorsqu'on daigna se pencher sur les « primitifs », après trois cents ans de dédain et d'oubli, on s'empressa de relever les italianismes qui marquaient les artistes franco-flamands dès le XIVe siècle : un Broederlam, un Malouel entre autres. Dès qu'on s'intéressa à l'enluminure, on souligna les influences florentines ou siennoises chez un Jacquemart de Hesdin ou un Jean de Limbourg. Même les erre-

347. Domenico Veneziano, *Retable de sainte Lucie*, détail. Vers 1445. Florence, Offices.

348. Robert Campin, *Triptyque de l'Annonciation* (dit *de Mérode*), panneau droit, *Joseph dans son atelier*. Vers 1425-1427. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.

ments de l'art courtois bénéficièrent de circonstances atténuantes dès lors qu'on put les raccorder à la voie inaugurée par Giotto, rénovée par Masaccio, et devenue triomphale avec Michelangelo Buonarroti. Celui-ci avait tranché sans appel, affirmant son mépris pour les peintres septentrionaux, trop attentifs à rendre la nature avec exactitude, c'est-à-dire « sans raison ni art, sans symétrie ni proportion ». Le septentrion se trouvant disqualifié, le « gothique tardif » passant pour un anachronisme, le cas des Van Eyck, Van der Weyden, etc. fut vite réglé : leur « réalisme symbolique » appartenait à l'« automne du Moyen Age ». Que des banquiers italiens eussent demandé leur portrait au peintre du duc de Bourgogne n'était qu'une péripétie... commerciale.

À partir du deuxième quart du XVe siècle, les échanges qui s'étaient instaurés au Trecento entre la Flandre[1] et l'Italie, à travers la Provence, la Bourgogne et Paris, s'étaient accélérés avec, notamment, l'ouverture d'une « liaison maritime » entre Pise et Bruges. En réalité, avant même l'aube de la Renaissance, dès que la peinture s'était éveillée, on avait assisté à un va-et-vient constant d'emprunts stylistiques, iconographiques, etc., de part et d'autre des Alpes. Chez Giotto, on percevait le souffle de la statuaire française, chez les Siennois, la sensibilité de la ligne gothique, tandis que le Nord et le Sud s'épousaient à Avignon. Jean Pucelle avait inauguré le « voyage d'Italie », cependant que l'esprit franco-bourguignon-flamand pénétrait dans la vallée du Pô, chez un Giovannino de' Grassi ou un Pisanello. En sens inverse, la réputation des peintres italiens aux divers *modi* gagna les bords de la Seine, descendit le long du Rhin et atteignit la Bohême et au-delà. L'adjectif « international » dont on affuble la floraison picturale qui envahit l'Europe autour de 1400 montre sa fluidité, son absence de centre directeur. Quand, vers 1425-1430, deux pôles se constituèrent, l'un flamand, l'autre florentin, la circulation des hommes et des œuvres ne diminua pas, bien au contraire, mais elle s'accentua dans le sens nord-sud, semble-t-il, vers le milieu du Quattrocento. Les Italiens n'hésitaient pas à acquérir des tableaux flamands : on en retrouve la trace dès 1440 de Turin à Venise, de Gênes à Naples, en passant par Florence où trône toujours, aux Offices, le triptyque commandé à Van der Goes par les Portinari autour de 1474. Van Eyck (?) vers 1426, Van der Weyden en 1450, Fouquet en 1446, descendirent en Italie. Les deux premiers furent cités comme les phares du siècle, aux côtés de Gentile da Fabriano et Pisanello, ces champions de l'art courtois, par l'humaniste Fazio qui – en 1456 – passa sous silence les trente premières années de la Renaissance florentine ! Les Néerlandais non plus ne paraissaient guère affectés par cette Renaissance, tandis qu'un Filippo Lippi, un Domenico Veneziano, dès les années 1430, puis un Mantegna, un Piero della Francesca, un Antonello da Messina, un Giovanni Bellini se montraient fort sensibles aux influences flamandes.

Que pèsent les soupçons d'italianité que l'on a cru ou voulu déceler chez Van Eyck et surtout chez Van der Weyden quand on les compare à la fascination exercée par la précision optique des Flamands sur les peintres de la péninsule ? La richesse mais aussi la variété des « écoles » italiennes soulignerait plutôt la cohérence de l'approche nordique. Quand, en 1460, la duchesse de Milan envoya le jeune Zanetto Bugatto s'instruire à Bruxelles auprès de Van der Weyden, la Lombardie s'apprêtait à redevenir un carrefour, au confluent des courants italien et flamand qui se croisaient et s'équilibraient jusqu'en Provence, en Catalogne et au-delà. Au tournant du XVe et du XVIe siècle, à Venise, la peinture néerlandaise suscitait toujours l'admiration. C'est seulement quand la Renaissance approcha de son sommet que la balance s'infléchit vers le Sud et que Florence, et plus encore Rome, devinrent un lieu de pèlerinage, quasiment rituel, pour les artistes du Nord. Ce revirement devait durer quatre cents ans.

RÉALISMES

Les contemporains n'avaient évidemment pas une vue très claire de la situation ; ils ne conceptualisaient pas l'évolution des styles, comme nous savons trop bien le faire. Des tentations contraires avaient coexisté au Trecento : l'arabesque et le volume, le rythme et la proportion – avec parfois des compromis, par exemple les Lorenzetti. Le premier quart du Quattrocento se livra à l'élégance des formes, parfois jusqu'au délire, le raffinement et l'expressivité atteignant alors un paroxysme. Mais l'irréel apogée du « gothique international » engendra bientôt son contraire, le principe de réalité. On en discerne quelques éléments dans les *Très Riches Heures de Jean de Berry* ; on peut aussi dater d'avant 1420 l'apparition des sculpturales figures du Maître de Flémalle que l'on identifie généralement à Robert Campin dont l'activité est attestée à partir de 1406. Le naturalisme désordonné que répandait à profusion l'art courtois conduisait, par des chemins tâtonnants, voire irrationnels, à saisir les apparences. Soudain, entre 1422 et 1424, l'œil sembla procéder à un enregistrement microcosmique, dans une miniature (le *Baptême du Christ* dans les *Heures de Milan-Turin*) attribuée à Jan Van Eyck alors au service de Jean de Bavière, à La Haye. Au même moment, à Florence, Filippo Brunelleschi, architecte qui se piquait de peinture et de sculpture, inspira au tout jeune Masaccio l'emploi d'un système perspectif fondé sur le calcul géométrique. L'espace qu'au Nord on avait entrepris d'explorer avec une

1. Les Flandres, les Flamands : sous ces termes on regroupe, depuis le XVe siècle, une mosaïque de régions et leurs ressortissants, la Flandre proprement dite, mais aussi l'Artois, le Brabant, la Gueldre, le Hainaut, la Hollande, etc. On préférera parfois parler de Pays-Bas et de Néerlandais en distinguant nord et sud.

attention aiguë mais diffuse, s'imposait au Sud dans une vision globale et unitaire. On poursuivait la même recherche ici et là, mais le « réalisme » des uns reposait sur la finesse optique tandis que celui des autres s'attachait à l'élaboration de la forme. Mais qu'elle fût en quête de vérité ou de beauté, la peinture devint volonté de l'artiste autant que représentation du monde.

Les « microcosmes féeriques » comme les appelait Charles Sterling, éclos à partir des années 1380 partout en Europe, se résolurent donc en deux mouvements, l'un en Flandre, l'autre à Florence, partageant la même aspiration à imiter la réalité, mais usant de moyens différents. Ces mutations simultanées – avec peut-être une légère avance pour les Nordiques –, l'une vers une *maniera fiamminga* parallèle à l'*ars nova* propre à la musique et à la poésie, l'autre vers la *buona maniera moderna*, ont donné lieu à bien des interrogations socioculturelles. Mais la vraie question me semble bien plutôt être celle-ci : comment la peinture flamande, considérée comme un ultime avatar de l'ère gothique, prisonnière du symbolisme médiéval, a-t-elle pu exercer tout au long du Quattrocento une influence aussi constante, sur maints peintres italiens à l'avant-garde de l'humanisme renaissant ? Quelques esprits philosophiques se sont plu à opposer le rationalisme des Italiens à l'empirisme des Flamands, comme l'esprit à la matière. En fait, si, à la même époque, les Flamands s'efforçaient d'imiter fidèlement le réel et les Italiens de le reconstruire, cela ne résultait ni d'une divergence métaphysique ni d'une inégalité de développement économique. On peut seulement dire que face à la spiritualité flamande s'affirmait une intellectualité florentine. Mais l'évolution stylistique ici et là obéit surtout à la logique de la situation artistique, en partie identique, et en partie dissemblable.

Au nord comme au sud, l'irrécusable présence de la sculpture engendrait l'appréhension du volume et le sens tactile. Au nord comme au sud, de Giotto aux Limbourg, la visualisation de l'espace sur une surface comptait de multiples antécédents. Pour que la peinture rompît avec l'arbitraire et s'engageât résolument dans la voie de l'illusionnisme, il ne fallait pas que le capitalisme succédât à la féodalité, mais tout simplement qu'une génération nouvelle se mît en quête de formes nouvelles. Comme l'écrira Delacroix, « le réalisme est la grande ressource des novateurs dans les temps où les écoles alanguies et tournant à la manière, pour réveiller les goûts blasés du public, en sont venues à tourner dans le cercle des mêmes inventions ». Tels plus tard Caravage, puis Courbet, voici Campin, Van Eyck et Masaccio.

Le désir d'innover qui animait les peintres dont l'activité prit corps dans les années 1420, s'appuyait sur des traditions et des techniques propres à chacun des pôles artistiques, flamand et toscan. Il fournit donc des interprétations diverses de la réalité. Ainsi la sculpture ne stimula-t-elle pas les peintres de la même manière au nord et au sud.

En Ile-de-France et alentour, les créatures de pierre qui attendaient les fidèles depuis parfois plus de deux siècles aux portails des cathédrales offraient le spectacle d'une solennité pleine de vie. Après l'apogée du classicisme gothique, l'expressivité s'était beaucoup développée, souvent en délicatesse,

349. Claus Sluter, *Portail de la Vierge : le duc Philippe le Hardi et saint Jean Baptiste.* 1389. Dijon, chartreuse de Champmol.

parfois en rudesse. Jusqu'à ce qu'un Claus Sluter, Hollandais formé en Flandre et œuvrant en Bourgogne, se mît à jouer du drapé, des gestes et des
349 mimiques, conférant à ses figures trapues une allure mouvementée, pathétique. Nous sommes dans les années 1380-1390 (Sluter disparaîtra en 1406), à l'orée du « gothique international » et de son irrationnelle floraison. Au long du XIVe siècle, le conflit n'a pas cessé entre naturalisme et maniérisme, sentiment de la réalité et besoin de rêve. La poussée réaliste vient des Pays-Bas, de la vallée de la Meuse, elle se concrétise avec l'apparition du portrait funéraire et le succès des « tombiers ». Vers le milieu du XIVe siècle, une dynastie d'architectes et de sculpteurs au service de l'empereur, les Parler, avait déjà proposé des œuvres marquées par l'individualisme de l'expression. Mais la force et l'émotion qu'impose Sluter ont peut-être une origine plus lointaine dans
206, 207 les célèbres statues des margraves et de leurs épouses qui, depuis 1250 environ, campent avec autant de simplicité que de fermeté dans le chœur occidental de la cathédrale de Naumburg. La véracité, la familiarité, pour ne pas dire la théâtralité des *Prophètes*
350 de la chartreuse de Champmol, des *Pleurants* de Dijon flanquant les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, n'ont plus grand-chose à voir avec la distance que gardent l'*Annonciation* ou la *Visitation* de Reims. Elles ont un effet décisif de la mer du Nord au Danube, et d'abord à Tournai où Robert Campin, entre autres, dotait de polychromie des statues, puis à Bâle avec Konrad Witz dont le père avait travaillé comme orfèvre à la cour de Bourgogne, et à Ulm où Hans Multscher sculptait plus qu'il ne peignait. La peinture fait alors bon ménage avec la sculpture, d'où les fausses statues d'albâtre, d'ivoire ou de marbre que peignent en grisaille, véritables trompe-l'œil, Van Eyck et Van der Weyden sur les volets extérieurs de leurs retables. Découvrant le jeu de la lumière sur le bois ou la pierre dans l'atelier des sculpteurs, les peintres étudient matières et textures, du bronze au brocart, et entreprennent de les imiter. Mais la recherche d'illusion de ces maîtres flamands (et germaniques) ne s'arrêtera pas au volume, l'art se voudra palpable.

Au sud des Alpes, en revanche, les liens de la peinture et de la sculpture remontent à Giotto et connaissent quelques vicissitudes depuis sa mort. Son intuition du monde et de la vie, le climat spirituel de son œuvre évoquent, au début du Trecento, les sommets de la sculpture gothique vers 1240-1250. L'impulsion était sans doute venue des chaires sculptées à Pise et à Sienne dans les années 1260 par Nicola Pisano. Celui-ci avait fait probablement ses débuts dans les ateliers antiquisants de Frédéric II, mais on relève chez lui des analogies frappantes avec la statuaire française. Son fils Giovanni avait ensuite plié la forme classique aux exigences de son tempérament dramatique, tandis que son élève Arnolfo di Cambio, parti travailler à Rome pendant vingt ans, avait redécouvert la tradition romano-byzantine. Quelles que soient leurs différences, ces trois sculpteurs sont habités par un idéal classique d'équilibre et d'harmonie dont Giotto héritera. Ils n'ont rien de commun avec le maniérisme gothique qui gagne la sculpture française et germanique en particulier à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle, mais ils présentent beaucoup d'affinités avec ce que l'on a appelé le classicisme gothique du milieu du XIIIe siècle. La rémanence d'un passé millénaire les empêche-t-elle d'être

350. Claus Sluter, *Tombeau de Philippe le Hardi*, détail. 1385-1405. Dijon, musée des Beaux-Arts.

en phase avec leurs contemporains d'outre-Alpes ? Voire. Il faudra attendre plus d'un siècle pour que l'Antiquité redevienne visible aux artistes et qu'elle serve d'exemple aux humanistes – mais ces antécédents artistiques sont plus anciens et surtout plus complexes dans la péninsule qu'entre la Seine et le Rhin.

Quand Masaccio peindra à son tour, vers 1425, des figures sculpturales dont les volumes s'inscriront dans une perspective dûment calculée, il participera, sans le savoir, d'un esprit « romain » avec le réalisme moral qu'il confère à ses figures dont la stature héroïque fait écho à l'énergie formelle.

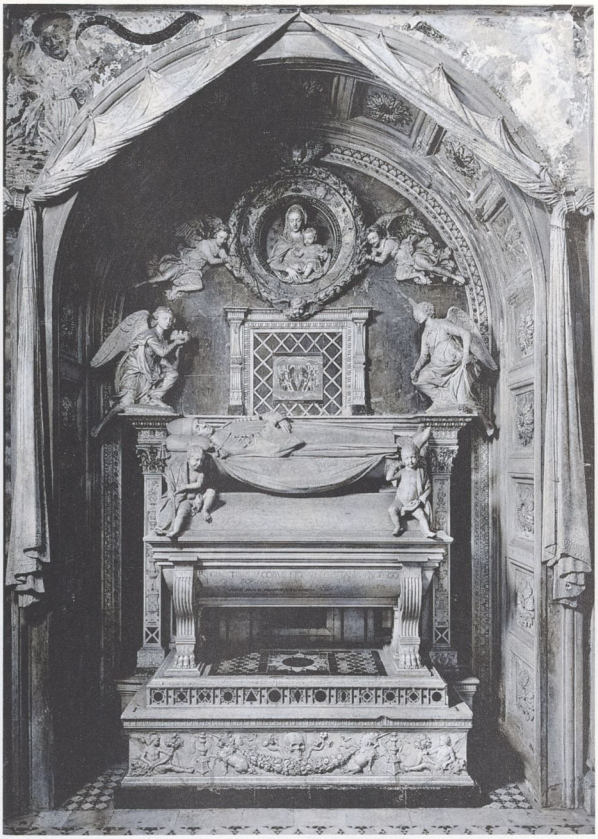
ESPACES

Les gens du Nord viennent d'un plat pays ; l'infinité de l'espace enveloppe les corps, les objets, et aussi le regard qui s'y porte. Un milieu sans limite où toute singularité vous saisit. Le divin est caché dans la nature. Le peintre ne tente pas de recréer un espace objectif, mais d'enserrer le spectacle et le spectateur dans un même microcosme – comme dans un miroir. Cette recherche d'une vérité totale exige une grande acuité d'observation, de la patience.

Les lointains héritiers de Rome, eux, restent des bâtisseurs : chaque colline, chaque cité dresse ses tours et ses campaniles. Cette fièvre architecturale s'empare de l'Italie aux XIIIe et XIVe siècles, multipliant églises, couvents et palais. Le spectateur fait partout face à un espace centré, homogène, donc mesurable. Le regard demeure extérieur. Il suffit de tracer un plan à l'intersection de la pyramide visuelle pour que le dessin se libère de la surface et conquière la profondeur.

Alors qu'un Van Eyck enregistre le réel dans un espace diffus où rien ne commande l'action, un Masaccio le recrée dans un espace unitaire où l'action est directe, presque agressive. Les Flamands, partis de la miniature, s'attachent à chaque fragment de la réalité, fascinés par son caractère concret, voire sensuel, et, améliorant la technique de l'huile, ils poursuivent puis atteignent la perfection dans la fidélité. Les Florentins, rompus au rythme des *giornate*, découpent des scènes, ordonnent des masses et du geste font naître la forme sur les murs qu'ils ont à peindre. Mais au sud comme au nord, la ligne se soumet au volume et, pour en créer l'illusion, cesse d'être mouvement pour n'être plus que contour.

Panofsky rappelle qu'au début du XVe siècle, l'Italie était aussi indifférente à l'Antiquité que Paris, Dijon et la Flandre. Indifférente ? Giovanni Dandi, ami et émule de Pétrarque, écrivit en 1375 lors d'un séjour à Rome : « Lorsqu'ils observent soigneusement les édifices, les statues, les reliefs et autres objets anciens, les artistes de notre temps sont stupéfaits ». Cette inhibition cessa lorsque Brunelleschi et Donatello entreprirent de mesurer et de dessiner les monuments de Rome. Peu après, entre 1415 et 1420 sans doute, l'architecte mit au point le système de la perspective linéaire que le sculpteur expérimenta dans un bas-relief. Au même moment, Van Eyck explorait dans son amplitude la perspective atmosphérique qu'avaient esquissée les Limbourg et que Robert Campin appliquait en tâtonnant. Entre la perspective géométrique et la perspective aérienne, il existe la même différence qu'entre une loi et une recette. Mais la plus artificielle des deux n'est peut-être pas celle que l'on croit. L'empirisme des Flamands, leur acharnement à rendre jusqu'à l'épiderme des choses conquirent d'assaut une puissance d'illusion que le rationalisme des Florentins mit du temps à atteindre, la recherche de l'effet spatial dominant, parfois outrageusement, leur concep-



351. Antonio Rossellino, *Tombeau du cardinal du Portugal*, 1466.
Florence, San Miniato al Monte.

tion esthétique de l'œuvre. Van Eyck dépassa ses plus remarquables héritiers : par comparaison, son art dénonçait leurs hésitations mais aussi leurs réussites, car la voie qu'il avait ouverte était sans issue. L'impasse de la perfection. Par contre, le Quattrocento italien, avec sa diversité, ses contrastes, traça une route exaltante vers les sommets. Les cimes du progrès.

L'IMPLICATION DU SPECTATEUR

Pour qu'un artiste appartienne à la Renaissance en ses débuts, faut-il qu'il associe la redécouverte de l'Antiquité à une vision globale de la nature ? Qu'il condense l'espace selon les règles de la géométrie ? Cela exclurait nombre des plus grands peintres du XVe siècle, les Robert Campin, Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Lucas Moser, Hans Multscher, Konrad Witz, Petrus Christus, Dieric Bouts, Hugo Van der Goes. Les contemporains, répétons-le, ne voyaient pas la situation sous cet angle. Ils ignoraient que l'avenir serait italien, pour une large part, et que la domination artistique de Florence et de Rome, puis de Venise au XVIe siècle, fausserait tout jugement rétrospectif. Les artistes et les commanditaires italiens réservèrent un accueil chaleureux aux peintres flamands, à leurs innovations techniques et esthétiques. De même que le « gothique international » avait étendu son aire jusque dans la patrie de Giotto, la Renaissance septentrionale obtint la suprématie pendant un bon demi-siècle. Elle gagna les terres germaniques, hispaniques, provençales et jeta une tête de pont à Naples. L'Italie faillit être conquise avant d'absorber ses conquérants.

Sans doute l'obsession illusionniste des Flamands, leur fanatisme perceptif bloquèrent-ils leur évolution stylistique. Comme ils ne pouvaient pas, sur leur propre sol, se tourner vers l'Antiquité, ils manquèrent du modèle, presque de l'idéal que fut la forme classique pour les Italiens. Les tâtonnements du naturalisme nordique cessèrent avec sa mutation en réalisme opiniâtre. Cependant la Renaissance méridionale louvoyait entre le goût classique et l'observation réaliste, le calligraphisme aigu et la simplicité, la beauté pure et une Antiquité fantastique, tout en mélangeant le sacré et le profane. En outre, on trouvait à Sienne, dans les Marches, etc., maints adeptes de la fantaisie linéaire ou d'un expressionnisme forcené. Si ces attardés empruntaient parfois quelques déguisements à la mode antiquo-renaissante, ils demeuraient rebelles aux obligations perspectivistes. Cette variété féconda la haute Renaissance, bien italienne, elle, tandis que les successeurs de Van Eyck et de Van der Weyden épuisaient, brillamment, leurs formules. Car ce n'est pas l'imitation de la nature qui commande l'art de peindre, c'est la distance que l'on prend avec elle.

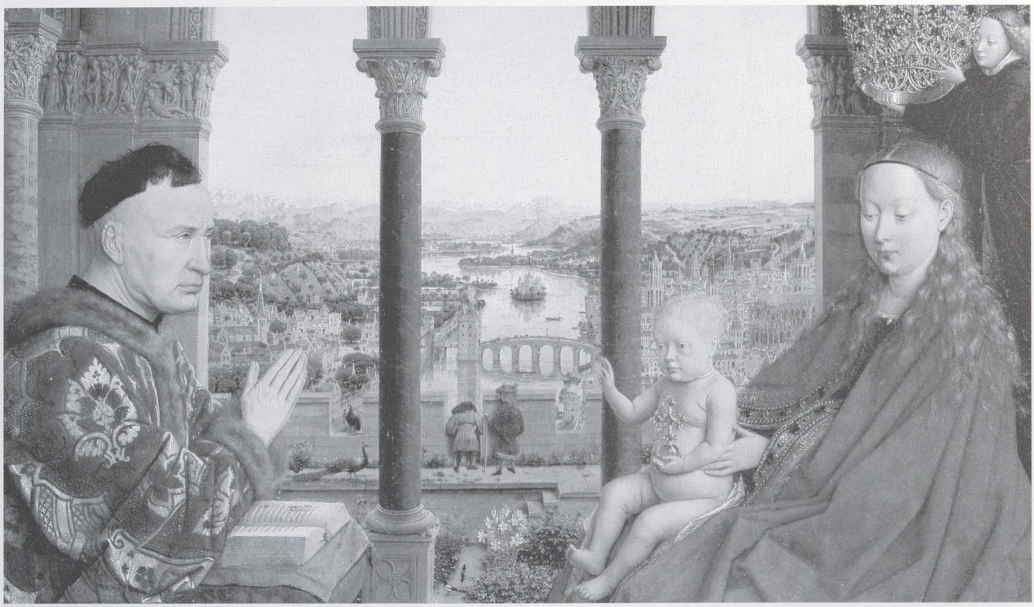
Dans son interprétation de la *renovatio picturae*, l'historiographie insiste, depuis le XIXe siècle, sur la « mimesis ». Quelle est la valeur esthétique de cette démarche ? Imiter, représenter, simuler n'est pas la fin que poursuit l'artiste. Ses mobiles doivent être cherchés dans la relation qu'il établit entre son œuvre et le spectateur. Ce qu'il peint obéit aux prescriptions religieuses, sociales, culturelles de son époque, mais le sujet importe moins que la manière dont il le traite. La figure n'existe que par la forme. Du XIVe au XVe siècle, le « quoi » ne change guère, le « comment » connaît une mutation radicale.

Dans ce qui lui reste de médiéval, la peinture (et l'enluminure) du Trecento invite le spectateur à la réflexion ; la signification spirituelle exerce autant d'emprise, sinon davantage, sur les esprits que son expression formelle. Cependant celle-ci évolue déjà, de Giotto au Maître de Boucicaut. Entre 1415 et 1430, l'implication du spectateur accroît la sensibilité de celui-ci à l'action propre de la forme. L'art répond toujours aux besoins du culte, un culte qui s'étendra peu à peu de Dieu à l'homme et passera de l'humilité à l'orgueil, mais en même temps il se fraie un chemin presque inconnu vers l'émotion.

La compassion qu'inspiraient les images du Christ mort sur la Croix, de l'Homme de douleur, de la Pietà, invitait jusqu'ici à méditer. Soudain, le spectateur est sommé de s'identifier aux personnages et aux événements figurés. Cette identification est le produit d'une manipulation du réel qui contraint à entrer dans le jeu des apparences. Quels que soient ses voies et ses moyens, empiriques ou calculés, cet illusionnisme pictural crée entre l'artiste et la conscience du spectateur une osmose qui fera fortune, bien au-delà des nécessités religieuses. Aux conventions traditionnelles de la représentation s'ajoute une expérience visuelle enrichie de multiples connotations psychologiques, depuis la participation jusqu'à l'assimilation. Au nord comme au sud, par des voies différentes, la révolution du regard est en marche.

352. Jan Van Eyck, *Vierge au chancelier Rolin*, détail. Vers 1435. Paris, musée du Louvre.

353. Filippo Lippi, *L'Annonciation*, détail. Vers 1450. Munich, Alte Pinakothek.



XVI
Les années décisives

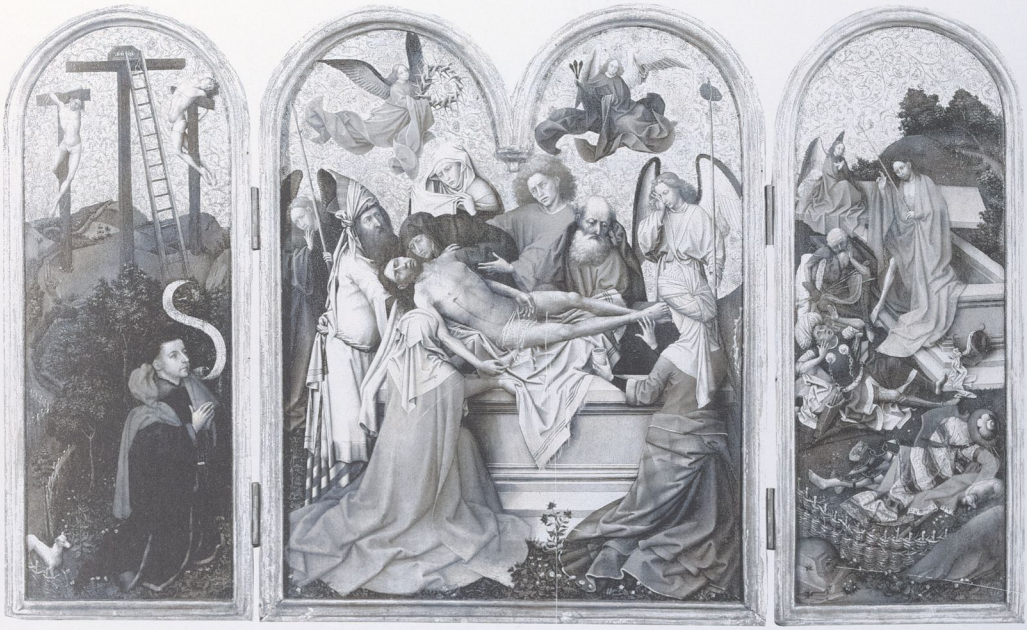
En l'an 1425, alors que des navires commencent à circuler régulièrement entre les rives italiennes et les côtes flamandes, les deux grands protagonistes de la nouvelle peinture, Jan Van Eyck et Tommaso di Ser Giovanni, dit Masaccio, achèvent d'entrer en scène. Van Eyck, proche de la trentaine, devient « varlet de chambre » de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, et Masaccio, vingt-quatre ans seulement, rejoint Masolino sur les échafaudages de la chapelle Brancacci. Après leurs apparitions simultanées, une production non moins simultanée, pour autant que nous le sachions. En effet, c'est probablement en 1422 que Jan Van Eyck entreprend, au service de Jean de Bavière, les miniatures des *Heures de Milan-Turin* ; or le *Triptyque de San Giovenale*, premier ouvrage connu de Masaccio (mais l'attribution en a été contestée par Longhi et Volpe), porte la date du 23 avril 1422. Tous deux ont fait leur apprentissage alors que fièvres gothiques et délires courtois battaient son plein. Tous deux vont s'empoigner avec la réalité, chacun à sa manière. Leur confrontation, qui passa largement inaperçue de leurs contemporains, s'impose aujourd'hui à notre regard.

Ni l'un ni l'autre n'œuvrent dans la solitude. Jan Van Eyck a des prédécesseurs, sinon des rivaux : Hubert Van Eyck, sans doute, son frère aîné, et surtout Robert Campin. Cela dit, les débuts de la peinture néerlandaise abondent en énigmes. Ainsi a-t-on mis en doute le rôle, l'existence même d'Hubert, et nié que Campin fût le Maître de Flémalle, attribuant ses tableaux à Rogier Van der Weyden, jeune. Nous y reviendrons. Notons pour l'heure que, malgré l'obscurité entourant les années 1410-1430, il n'y a aucune solution de continuité entre les enlumineurs franco-flamands, en particulier les Limbourg, et Campin ou Van Eyck. Le hiatus semble en revanche plus profond entre Lorenzo Monaco ou Gentile da Fabriano, d'une part, et Masaccio, d'autre part. La sobriété de Masaccio, sa rudesse, son introduction radicale de la perspective géométrique, sa vision humaniste, conduite par une austère volonté de dominer le réel et non plus de s'y promener, surprennent chez un aussi jeune homme. D'autant plus qu'il est le collaborateur, sinon l'associé, de Masolino, prince de l'élégance linéaire et de la délicatesse chromatique. Une autre différence entre le peintre de la cour de Bourgogne et le « révolutionnaire » florentin mérite d'être soulignée : si Van Eyck garde quelques traces du « style international » – son riche coloris, son goût des matières qui frappent l'œil –, il élimine les divagations courtoises de la production picturale au nord des Alpes ; par contre Masaccio instaurera sa frugalité visuelle alors que les flamboyants artifices du « gothique tardif » règnent encore dans la péninsule. L'autorité de Van Eyck s'étend vite et très largement, avec celle de Van der Weyden pour seule concurrence ; l'audace de Masaccio stupéfie ses contemporains, mais elle ne conquiert pas les esprits sans détours ni arrière-pensées.

Un certain Robert Campin

Depuis un demi-siècle, les peintres, qui affluaient auprès des cours de France et de Bourgogne, provenaient presque tous des Pays-Bas, quoique de régions différentes : Bondol arrivait de Bruges ; Beaumetz, d'Artois ; Jacquemart de la Somme ; Malouel, de Nimègue ; Broederlam, de Flandre ; Bellechose, du Brabant ; Jacques Coene, de Bruges et les Limbourg, de Gueldre. Mais au début des années 1420, Philippe le Bon quitte Dijon pour ses terres flamandes et Charles VI est chassé de Paris par les Anglais. Les peintres des Pays-Bas restent donc chez eux. Ainsi de Jan Van Eyck, venu des bords de la Meuse, à Lille, puis à Bruges ; ainsi de Robert Campin, issu peut-être des environs de Cologne, qui s'installera à Tournai, où il aura pour collaborateur Rogier Van der Weyden, lequel deviendra le peintre des bourgeois de Bruxelles. Grâce à cette sédentarisation, les artistes travaillent

354. Robert Campin, *La Vierge à l'Enfant devant un pare-feu.* Vers 1440 (?). 63,5 x 49,5 cm. Londres, National Gallery.



355. Robert Campin, *Triptyque de la mise au Tombeau.* Vers 1415. 65,2 x 107,2 cm. Londres, Courtauld Institute.

pour le haut clergé, les fonctionnaires de la cour, les marchands et les édiles : les cités prospères se mettent à rivaliser avec le mécénat princier. La renommée des ateliers s'étend et des étrangers leur passent commande. Les artistes eux-mêmes ne répugnent pas à de lointains voyages : Van Eyck se rend en Espagne et au Portugal, peut-être même en Italie ; Campin en Provence, en passant probablement par la Savoie ; Van der Weyden va jusqu'à Rome.

On a expliqué le « réalisme » de la peinture néerlandaise par le développement d'une clientèle de parvenus et par l'embourgeoisement subséquent des artistes. Qui ne connaît pas ce refrain sur les riches villes flamandes comme sur les démocratiques communes toscanes ! Les historiens ne détestent pas les explications « globales ». C'est oublier que Van Eyck était appointé par le duc de Bourgogne, qui en fit sans doute son confident et le chargea de plusieurs missions secrètes – bref, qu'il était un homme de cour, serviteur zélé d'un prince qui estimait fort ses talents. Peut-on imaginer par ailleurs que le pouvoir des Medici était moins fort que celui des Montefeltro ou des Este, des papes ou des doges ? Certes, le commerce du drap ou de la banque – l'argent ! – rend les individus plus libéraux que le métier des armes. Mais cette généralité change-t-elle grand-chose à la peinture ?

En fait, de tels discours socioculturels ne parviennent pas à masquer notre ignorance, qui est profonde. Autant regarder ce que les peintres nous ont donné à voir. Nous apercevrons alors une accélération, plutôt qu'une rupture, entre les derniers travaux des Limbourg, qui datent de 1416, et les premières œuvres attribuées à Jan Van Eyck, vers 1422. Avec tout ce qui sépare les personnalités et donc les styles de chacun. Nous observerons également l'existence d'un tiers à l'œuvre dès 1405-1410, le Maître de Flémalle, qui a des points communs avec Van Eyck, mais propose une alternative dont le succès ne sera pas moindre. Jan Van Eyck jouit à juste titre de notre admiration, il bénéficie aussi d'un certain mystère. Pour le revêtir d'une aura particulière, il y a l'énigme sur la gestation du *Retable de l'Agneau mystique*, et le rôle joué par Hubert, son frère aîné, qualifié par certains de « personnage de légende » ; et, pour reléguer Campin au second rang, la confusion du Maître de Flémalle avec la jeunesse de Van der Weyden. Pourtant Robert Campin semble bien avoir précédé Jan Van Eyck d'une dizaine d'années et, comme rien ne subsiste de l'activité initiale d'Hubert, c'est vers lui que nous devons d'abord nous tourner.

362-364

Robert Campin serait né vers 1375 ; c'est un artisan, alors que Jan Van Eyck sera un courtisan. C'est sans doute un familier de la sculpture. Le trip-

tyque de la *Mise au Tombeau* (Londres, Courtauld Institute), supposé de 1415, sinon avant, comporte au dos de ses volets des traces paraissant indiquer des figures peintes en grisaille. Le Maître de Flémalle aurait donc été le premier à simuler des statues ainsi qu'à représenter une scène sacrée dans une dynamique plastique directement inspirée de la sculpture.

La conception même du triptyque et sa fortune tout au long du XVe siècle méritent qu'on s'y arrête. Le retable à volets, en faveur à Sienne et à Florence, particulièrement sous forme de petits diptyques et triptyques destinés à des oratoires privés, transportables en voyage, devient archaïque en Toscane à la fin du Trecento. Un Sassetta, un Fra Angelico peindront des triptyques mais ce sont là des peintres dont l'esprit demeurera en partie tourné vers le passé. Après 1450, Mantegna et Bellini se verront encore commander des polyptyques, mais, aussi remarquables que soient ces œuvres, elles feront figures d'exception dans leur production, tandis que Crivelli, chef de file des « pseudo-renaissants », réalisera jusqu'à la fin du Quattrocento ses retables à étages, richement architecturés. Mais alors que le polyptyque commence à devenir anachronique au sud des Alpes, il se répand en Bourgogne et aux Pays-Bas, associé à la sculpture : celui de la chartreuse de Champmol, aujourd'hui à Dijon, avec l'intérieur sculpté par Jacques de Baerze et les volets peints par Melchior Broederlam, en est l'exemple le plus fameux. Ainsi la peinture chassera-t-elle la sculpture, et la taille des triptyques grandira-t-elle, jusqu'à compter plusieurs mètres de haut et de large, pour s'adapter aux dimensions de la nef ou de la chapelle où ils trôneront. Ces immenses retables peints s'imposent un peu comme l'alternative nordique aux fresques méridionales, cependant qu'en Allemagne et, à un moindre degré, en Espagne, le triptyque mixte conserve son succès, les autels de bois sculptés et peints constituant l'un des sommets de l'art germanique. Dans la pratique visuelle, ces retables tendent à remplacer le portail des églises, sculpté à l'extérieur mais parfois aussi à l'intérieur. Issu de la miniature enluminant un texte, le microcosme de la peinture s'achemine donc, via le triptyque, vers une synthèse avec l'architecture et la sculpture. Encore s'agit-il plutôt d'une véritable fusion où la dernière venue absorbe ses rivales.

Le Maître de Flémalle apparaît donc comme le successeur de Claus Sluter : après la disparition de ce dernier, la sculpture ne concurrencera plus guère la peinture dans les terres flamandes et bourguignonnes. D'emblée elle est supplantée par l'image peinte dans le triptyque de la *Mise au Tombeau*, flanquée de la *Crucifixion des larrons* et de la *Résurrection* : ses contours incisifs, ses raccourcis agressifs, son espace étagé, ses ombres accentuées inaugureront une longue suite d'œuvres fondées sur l'énergie et la plasticité du volume. Le peintre cherche moins à créer un sentiment de profondeur, comme du temps de Giotto ou d'Ambrogio Lorenzetti, qu'à accrocher le regard du spectateur, à éveiller son sens tactile, à l'introduire dans la scène représentée. Si le fond du tableau est fermé par de fins rinceaux d'or, selon la meilleure tradition trecentesque, au premier plan, les deux femmes qui nous tournent le dos changent complètement l'atmosphère, avec leurs larges drapés. On les retrouvera dans le *Mariage de la Vierge* (Madrid), tableau un peu composite par ses deux scènes contiguës et ses deux architectures, l'une romane, l'autre gothique (contraste symbolique). Notons, au verso, les deux saints statufiés en grisaille : ils nous confirment, si besoin en était, le rapport étroit de la peinture et de la sculpture. Avec la *Nativité* (Dijon), vers 1420-1425, la participation du spectateur est élargie à un paysage qui se perd dans un horizon très haut. Les personnages trapus, quelque peu comprimés au premier plan, n'ont plus rien de la grâce courtoise ; le traitement des détails se fait plus précis – voyez l'ombre des arbres dénudés. En greffant ses figures sculpturales sur une nature inspirée des grands enlumineurs franco-flamands, cet art semble ouvrir la voie aux suprêmes achèvements de Jan Van Eyck, lorsque chaque personnage, chaque objet s'intégrera dans une composition homogène.

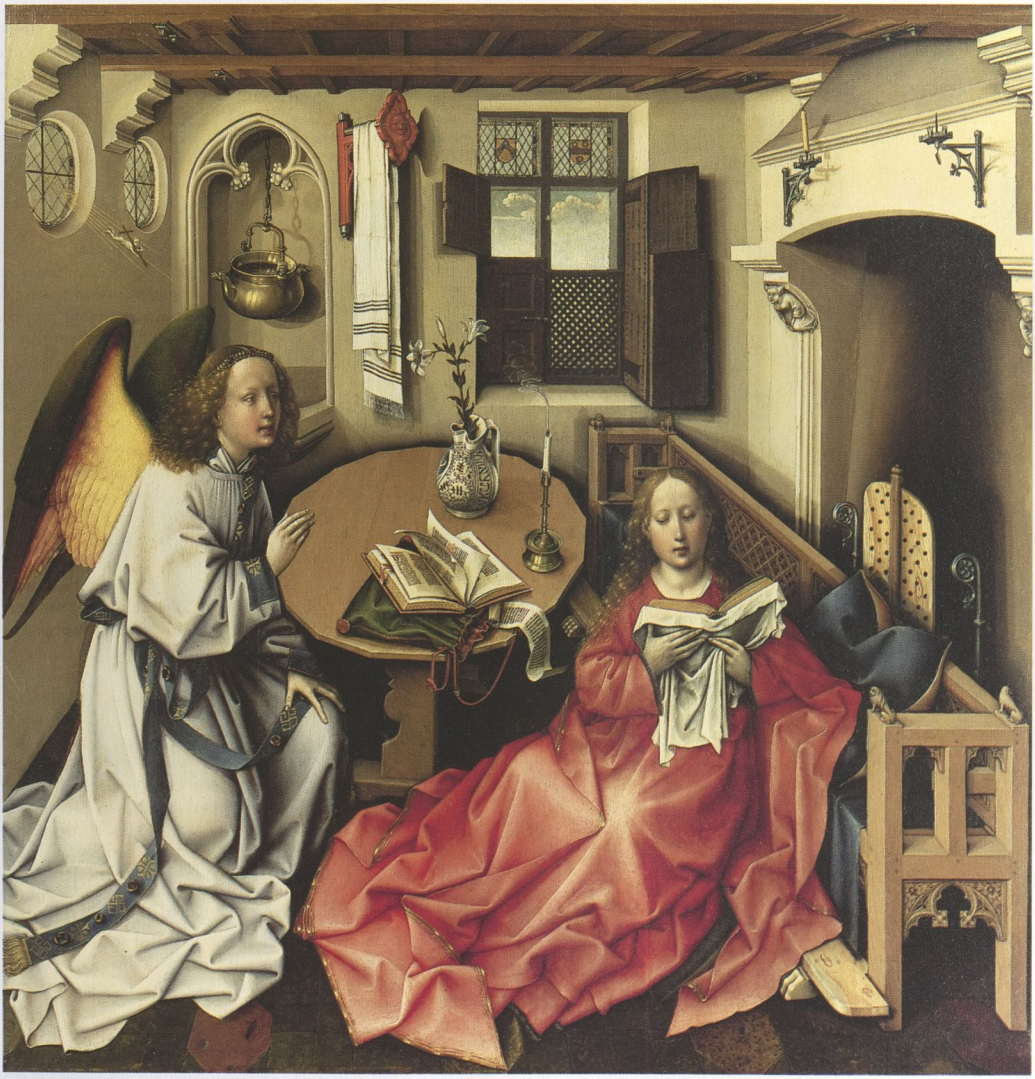
356

357

Cependant, le Maître de Flémalle s'engagera dans son évocation des intérieurs bourgeois avec une telle minutie et une si puissante obsession du réel qu'on ne saurait le réduire au rôle d'éclaireur. Il y a

356. Robert Campin, *Le Mariage de la Vierge*. 1420-1425. 77 x 88 cm. Madrid, Museo del Prado.

Puerum et pannis
Ecce quem prophetaverunt



357. Robert Campin,
La Nativité.
Vers 1420-1425.
87 x 73 cm.
Dijon, musée des Beaux-Arts.

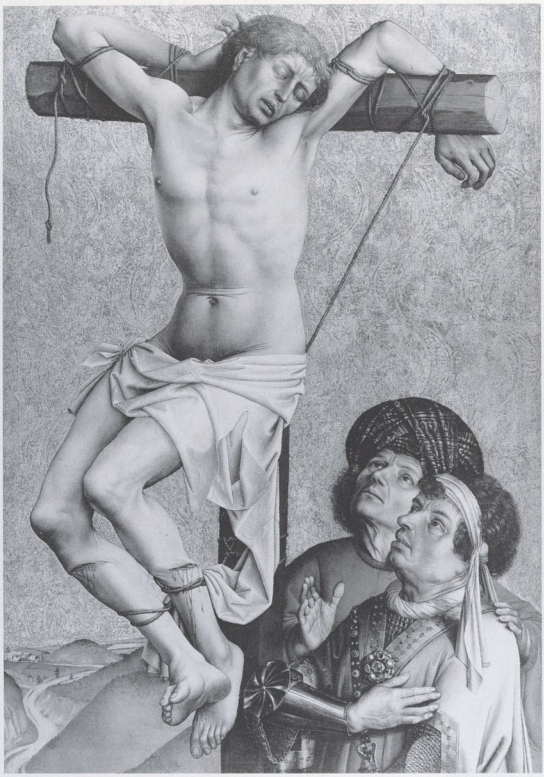
358. Robert Campin,
Triptyque de l'Annonciation
(dit *de Mérode*),
panneau central.
Vers 1425-1427.
64,1 x 63,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection.

359. Robert Campin, *Retable de Flémalle : Vierge à l'Enfant.* Vers 1427-1429. 160 x 68 cm. Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

chez lui une sorte d'horreur du vide – *horror vacui* –, qui lui fait accumuler livres et meubles, linges et outils, bougies, vases, pots, bassines, chenets, etc. Chaque élément est traité avec une attention qui ne pouvait que fasciner une société d'artisans où régnait le goût du beau métier. Ainsi des ouvrages comme la
354 *Vierge à l'Enfant devant un pare-feu* (Londres) et, plus encore, le *Triptyque de l'Annonciation*, dit *de*
348, 358 *Mérode* (New York, Cloisters), devaient-ils faire sensation. Jan Van Eyck vit-il ce dernier lorsqu'il passa par Tournai, en 1427 puis en 1428 ? L'application du peintre à rendre chaque détail, son audace à faire coexister les espaces intérieurs et extérieurs n'excluent pas une certaine fantaisie qu'accentue la gaucherie de sa perspective ; les personnages sont disproportionnés par rapport à leur environnement – bref, la composition manque de cohérence. Mais saint Joseph dans son atelier offre un saisissant spectacle de vérité symbolique et le visage lunaire de la Vierge n'a rien à voir avec les suavités courtoises ni les plis cassés de sa robe avec les arabesques gothiques. Dans ce dédain de toute joliesse, on découvre un esprit indifférent à toute séduction et imposant sa vision, tel celui de Masaccio. Un certain adoucissement, ou affadissement, et un rapport plus harmonieux entre les figures et l'espace surgissent dans les deux volets d'un triptyque daté de 1438. Le premier représente le donateur *Heinrich von Werl avec saint Jean Baptiste*, le second *Sainte Barbe lisant* (Madrid). Cet ouvrage tardif semble traduire une influence en retour à la fois de Van Eyck et de Van der Weyden ; s'il n'a plus la maladresse toute relative de l'*Annonciation de Mérode*, il en a perdu la spontanéité. Mais à dire vrai, l'un et l'autre demeurèrent assez nettement inférieurs à l'œuvre éponyme, à savoir le *Retable* dit *de Flémalle.*

De ce retable, qui se trouve à Francfort, il ne subsiste que trois fragments, frappants par leur poids physique comme par leur vigueur expressive : la *Vierge à l'Enfant*, *Sainte Véronique*, toutes deux placées debout, devant un rideau brodé, et la *Trinité* peinte en grisaille dans une niche. Leur exécution peut se situer entre 1427 et 1429. À Francfort également : le fragment d'un triptyque dit de la *Descente de Croix* (sa copie subsistant à Liverpool nous permet de l'imaginer en son entier). Ce fragment, le *Mauvais Larron avec deux spectateurs*, présente la 36
même énergie dans le dessin, la même fidélité des textures, et les mêmes contrastes d'ombre et de lumière. Il semble dater de la même période de maturité.

De même pour une série de portraits (Londres, Berlin, Madrid) pleins de franchise, caractérisés par leur force plus que par leur sensibilité. Dans toutes ces œuvres, autour de 1430, les figures puissamment individualisées paraissent d'autant mieux jaillir du tableau que l'espace est réduit derrière elles. On croit percevoir comme une pression de l'intérieur vers l'extérieur, dilatant les visages et les corps. Quelques années à peine se sont écoulées depuis l'*Annonciation de Mérode* mais l'écart est tel qu'on a soutenu que celle-ci était de la main d'un autre peintre. En fait, plusieurs copies ou variantes nous indiquant le succès de ladite *Annonciation*, l'existence d'un Maître de Mérode présenterait un modeste intérêt, vu qu'il n'y avait, semble-t-il, qu'un seul grand atelier à Tournai. Dans cet atelier officiait un certain Robert Campin, auprès de qui, de 1427 à 1432, viendra travailler un certain Rogier



de La Pasture, plus connu sous le nom de Rogier Van der Weyden.

On admet généralement aujourd'hui que Robert Campin, né vers 1375, documenté à Tournai à partir de 1406, élu doyen de la guilde des peintres en 1423 et mort en 1444, n'est autre que le Maître de Flémalle, artiste aussi novateur que sa conduite fut rebelle, voire immorale. D'où sa condamnation, en 1428, à effectuer un pèlerinage à Saint-Gilles de Provence, ce qui a permis à Charles Sterling de lui supposer un séjour vers 1429-1430 en Savoie et en Provence. Au moment où Campin est contraint de s'éloigner, il laisse derrière lui Van der Weyden. À la tête de son atelier ? Si l'on a renoncé à attribuer les travaux du Maître de Flémalle à la jeunesse de Van der Weyden, on constatera que sa célèbre *Descente de Croix* (Madrid) exécutée plus tard – une de ses nombreuses copies porterait la date de 1443 – paraît issue du *Mauvais Larron* ou du *Retable de Flémalle*. Sans doute Van der Weyden assista-t-il à la gestation de ces œuvres, à moins qu'il n'y participât. On découvrira en outre que la figure de Nicomède au pied de la Croix évoque irrésistiblement le *Portrait de Robert de Masmines* (?) attribué à Robert Campin. Il en subsiste deux exemplaires (Berlin et Madrid) ; lequel est l'original, lequel la réplique, on en dispute toujours, à moins que l'un et l'autre ne soient des copies de mains différentes d'un original perdu. C'est dire la difficulté à y voir clair dans ces années décisives.

En 1427, Jan Van Eyck revient d'Espagne et s'apprête à reprendre le *Retable de l'Agneau mystique*, là où l'avait laissé son frère Hubert mort quelques mois auparavant à Gand. Le 18 octobre, il s'arrête à Tournai où il est l'invité d'honneur d'un banquet organisé par la guilde des peintres. Doyen de celle-ci, Robert Campin doit l'accueillir, ainsi que Rogier Van der Weyden, qui vient de commencer son *appresure*, son compagnonnage. Brève rencontre qui inaugure la confrontation de deux styles appelés à dominer toute l'Europe, sauf l'Italie. Cinq ans plus tard, l'*Agneau mystique* est achevé et Campin se voit

360. Robert Campin, *Le Mauvais Larron avec deux spectateurs.* Vers 1427-1429.
133 x 92,5 cm. Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

361. Robert Campin, *Robert de Masmines* (?). Vers 1425.
35,4 x 23,7 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

362, 363

362. Hubert et Jan Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (fermé). Achevé en 1432. 350 x 223 cm. Gand, église Saint-Bavon.

menacé d'un nouveau bannissement, tandis que Van der Weyden vole désormais de ses propres ailes. À quelque distance, du côté du Rhin, Lukas Moser va signer le *Retable de la Madeleine* à Tiefenbronn, Petrus Christus et Konrad Witz faire leurs débuts, cependant qu'au concile de Bâle, prélats et ambassadeurs de toute l'Europe échangent leurs préoccupations théologiques et politiques, mais aussi, peut-être, leurs inclinations artistiques.

LE RETABLE DE L'AGNEAU MYSTIQUE

Le parcours de Jan Van Eyck avant 1432 est aussi obscur que celui de Campin – l'existence d'Hubert compliquant encore sa reconstitution. On ignore la différence d'âge qui séparait les deux frères ; on sait seulement qu'Hubert se trouvait à Gand de 1424 à 1426. Le 18 septembre, date de sa mort, il était en charge de trois retables, dont un pour la municipalité, ce qui prouve son succès. En 1409, « Maître Hubert » est cité comme travaillant à Tongres, dans la région de Maastricht dont les frères Van Eyck sont originaires. Peut-être Hubert y fut-il sensible aux visages énergiques de la sculpture mosane, et à ses plis cassés, anguleux, ce qui expliquerait son éloignement du « gothique international » et de ses élégantes sinuosités. Démarche parallèle à celle de Campin.

Lorsque Hubert fut amené à entreprendre le *Retable de l'Agneau mystique,* sans doute vers 1420, – il devait compter plus d'une dizaine d'années d'expérience. Dans quel état le laissa-t-il à sa disparition ? Quel fut le rôle de Jan dans son achèvement ? « À la fin je dois reconnaître que je n'ai pas réussi à établir une claire division », avouait Friedländer face à ce rébus. Si l'on en croit l'inscription latine destinée à garder le souvenir de Joos Vijd, le donateur, Hubert était « *maior quo nemo repertus* » et Jan « *arte secundus* » – « le plus grand qui ait existé » et « le second dans l'art ». Pourtant, faute d'œuvres que l'historiographie puisse attribuer avec certitude à Hubert, elle a fait la part belle à Jan. En réalité, le retable devait être déjà assez avancé en 1426 car, vu l'importance des missions secrètes que Philippe le Bon lui confiait à l'époque, Jan Van Eyck ne pouvait, jusqu'en 1430, y consacrer qu'une partie de son temps. Pour tenter de distinguer Hubert dans l'ombre de Jan, on ne dispose que du « corpus » de celui-ci. Circonstance singulière, ce « corpus » se répartit en deux groupes, avant et après 1432, le premier étant constitué d'une demi-douzaine d'œuvres reconnues selon des bases stylistiques, le second d'une vingtaine de tableaux dont la moitié est datée et parfois signée. Jan doit-il une telle auto-affirmation à la renommée que lui valut l'achèvement du retable de Gand ? Parmi les œuvres exécutées durant ses dix dernières années, on ne compte pas moins de huit portraits où l'orgueil du modèle rejoint celui de l'artiste – quand ce dernier ne se peint pas lui-même.

Si l'on garde en mémoire le *Retable de l'Agneau mystique,* on oublie que la très grande majorité des ouvrages de Jan est de petites dimensions : souvent pas plus de deux ou trois dizaines de centimètres. Son premier tableau de taille respectable, la *Fontaine de la vie* (copies à Madrid et à Oberlin), paraphrase du retable de Gand, daterait de son voyage ibérique, en 1429. Mais Jan ne renouvellera jamais l'exploit et les figures de ses plus grands formats, la *Vierge du chanoine Van der Paele* (Bruges) et la *Vierge du prévôt Maelbeke* (copie à Warwick Castle), sont d'un gabarit inférieur au canon humain. En fait, ses œuvres préservées sont presque toujours destinées à la dévotion privée, soit religieuse, soit...

personnelle. Car il ne nous reste que d'incertaines copies et gravures des travaux que le duc de Bourgogne commanda à son « varlet de chambre ».

Lorsqu'on considère ses vingt ans d'activité – 1422-1441 –, on constate qu'après ses débuts de miniaturiste, Jan ne cesse d'expérimenter et d'améliorer tout ce qui peut assouvir sa boulimie visuelle. Il va de la grâce lyrique au mouvement expressif, de l'intimisme à la solennité, mais ces oscillations s'effacent devant une infatigable quête de la vérité. À la fin des années 1420 apparaîtra une recherche nouvelle d'équilibre, voire de symétrie : faut-il l'attribuer à son voyage en Italie ? Et expliquer par sa visite à Campin l'intervention d'une certaine monumentalité, d'une certaine énergie ? On pourrait aussi invoquer sa confrontation avec le retable inachevé de son frère... Là n'est pas l'important, car l'originalité de Jan est ailleurs : rien ne lui échappe. De chaque être, de chaque chose, dans la lumière ou dans la pénombre, il voit tout, et dans sa peinture tout se voit.

En allait-il de même pour Hubert ? Plus âgé, sans doute contemporain de Campin, formé au contact de la sculpture mosane, on lui prêterait plutôt un naturalisme énergique, un penchant pour les volumes en saillie ou en creux, et un sens spatial encore archaïque. Ces suppositions nous mèneraient à reconnaître sa main dans les trois figures monumentales de la *Deisis* placée dans la partie haute et centrale du retable ouvert, ainsi que dans l'ange et la Vierge de l'*Annonciation* – retable fermé – derrière lesquels Jan aurait percé le mur de fenêtres donnant sur un paysage urbain. De même pourrait-on lui prêter les deux statues peintes en grisaille entre les donateurs. Dans ces formes fermement installées, ces amples draperies dont les plis anguleux semblent taillés au ciseau, rien ne nous rappelle plus les élégances gothiques : même les pierres précieuses pèsent leur poids. Mais c'est peut-être vers la partie basse du retable ouvert qu'il faut se tourner pour essayer de distinguer les deux frères : dans la foule adorant l'*Agneau mystique*, on sera tenté d'attribuer d'instinct à Hubert les figures les plus solidement plantées, qui portent encore la trace d'une certaine raideur ; et à Jan, la souplesse et la finesse d'*Adam et Ève*, des *Anges musiciens*, des *Dona-*

363. Hubert et Jan Van Eyck, *Retable de l'Agneau mystique* (ouvert). Achevé en 1432. 350 x 461 cm. Gand, église Saint-Bavon.

364. Hubert et Jan Van Eyck, *Adam et l'offrande de Caïn et d'Abel ; Ève et le meurtre d'Abel.* 1432. Respectivement 212,9 x 37,1 cm et 213,3 x 32,3 cm. Gand, église Saint-Bavon.

teurs, etc. Le cadet, et le duc de Bourgogne, avaient sans doute un grand respect pour l'aîné. Le christianisme quelque peu dogmatique du retable devait faire une puissante impression sur les contemporains. Comment ceux-ci n'auraient-ils pas été frappés par la rupture d'Hubert avec l'art courtois ? À sa mort, en 1426, il devançait Campin, qui n'avait encore peint ni le *Retable de Flémalle* ni le *Triptyque de la Descente de Croix*.

Tout ceci reste sujet à caution. Ainsi Panofsky attribua-t-il à Hubert la fascinante *Annonciation* de New York où Friedländer voyait une œuvre de... Petrus Christus. L'achèvement du retable constitua cependant pour Jan Van Eyck une expérience décisive. En réalité, comme Panofsky a tenté de le démontrer, il semble bien qu'Hubert ait laissé trois ouvrages incomplets dont Jan aurait entrepris l'assemblage en un « super-retable » : ceci expliquerait son identité... improbable. Quoi qu'il en fût, face à cet ensemble monumental, il fit la preuve de sa subtilité.

Si l'on considère les corps nus d'Adam et d'Ève, leurs visages, observés et recréés par le peintre avec une stupéfiante attention, on constate qu'ils inaugurent la série des portraits que Jan signa pendant ses dix dernières années, plus encore que le couple des donateurs. Jan était certes déjà préparé à une telle agilité visuelle et technique, mais il n'avait probablement jamais eu l'occasion de l'exercer à pareille échelle. Il avait une dizaine d'années d'expérience, pendant lesquelles on lui prête une demi-douzaine d'ouvrages aussi remarquables que sujets à controverse.

De cette demi-douzaine d'ouvrages, le premier est le plus étonnant et le plus difficile à apprécier car il s'agit d'une série de miniatures appartenant aux *Heures de Milan-Turin* dont plusieurs ont disparu dans un incendie en 1904 et ne sont plus connues que par de vieilles photographies.

LES *HEURES DE MILAN-TURIN*

L'art de l'enluminure avait vu se succéder maints chefs-d'œuvre depuis un siècle, de Jean Pucelle aux Limbourg. Les rapports étroits qu'il supposait entre le commanditaire princier et l'atelier de l'artiste avaient contribué à développer le sens esthétique des heureux possesseurs de bréviaires, psautiers, livres d'heures, etc. La piété devenait un plaisir, la vanité stimulait l'innovation. Les peintres franco-flamands rivalisaient dans ces miniatures plus que dans les tableaux. Ainsi le début du XVe siècle avait-il été marqué par les *Heures du maréchal de Boucicaut* (vers 1410-1412) et par les *Très Riches Heures du duc de Berry* (1413-1416) où l'on assistait à une véritable gestation des valeurs de lumière, d'atmosphère et d'espace. En suivant cette évolution, on pourrait même supposer que les frères de Limbourg, à la veille de leur mort, étaient sur le point de se libérer des conventions gothico-courtoises. Comme les peintres avaient cessé d'accourir sur les bords de la Seine avec la débâcle de la monarchie française, le jeune Jan Van Eyck ne put que s'arrêter à La Haye où Jean de Bavière, comte de Hollande, tenait sa cour. C'est là, entre 1422 et 1424, qu'il enlumina plusieurs feuillets d'un livre d'heures dit *de Milan-Turin*. Deux des feuillets qui ont survécu – la *Naissance de saint Jean Baptiste* avec en bas de page le *Baptême du Christ*, et la *Messe des morts* avec en bas de page l'*Enterrement* – s'ouvrent sur un monde à la fois si vaste et si précis que l'on est saisi d'un doute : est-il possible que l'auteur soit un tout jeune

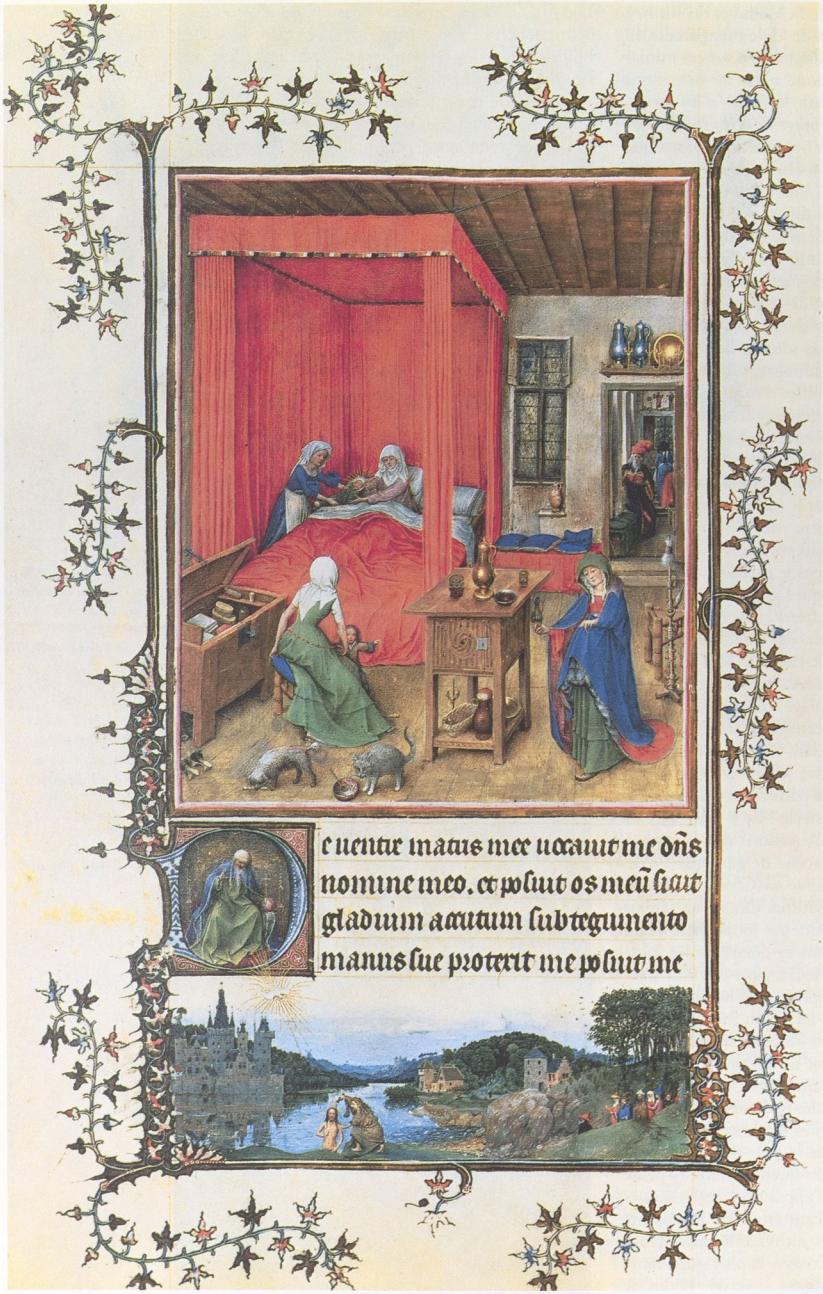
homme venu des confins de la Meuse et du Rhin, à une centaine de kilomètres de Cologne, paradis du « Weicher Stil » ? Longues discussions sur ces miniatures, comme sur celles dont nous ne possédons plus que des photos, à savoir la *Prière d'un prince*, l'*Arrestation du Christ*, le *Voyage de saint Julien et de sainte Marthe*. Entre autres hypothèses, notons que l'attribution de ces œuvres à Hubert a ses partisans. Observons aussi que les *Heures de Milan-Turin* comptent d'autres feuillets de grande qualité dont on a peine à croire qu'ils soient le travail d'un imitateur. Selon Charles Sterling, ces miniatures (*Le Christ au jardin des Oliviers*, *Pietà*, *Dieu le Père trônant sous une tente*) seraient des copies relativement fidèles de tableaux perdus de Jan Van Eyck. On pourrait donc y retrouver ses sources ?

Quelques éléments iconographiques, tel le Christ du *Baptême*, sont en effet d'origine colonaise, et une certaine grâce qui accompagnera toujours ses figures féminines reste d'essence gothique. Quant à la continuité spatiale induite par une route ou une rivière, elle vient des Limbourg, tandis que la suggestion de la profondeur par le jeu de la perspective aérienne émane du Maître de Boucicaut. Au moment où Jan se penche sur ces feuillets, il est fort jeune, certes, mais il n'est pas le premier, et il a des contemporains : Campin, qui s'apprête à peindre la *Nativité* de Dijon, et son frère Hubert qui a sans doute commencé le retable de Gand. Son esprit innovateur ne travaille donc pas dans le vide.

La *Prière d'un prince au bord de la mer* fait rêver. Cette chevauchée sur une plage, ces vagues qui roulent, ces nuages qui s'avancent, c'est le mouvement de la vie, saisi dans son élan. Au bas de la page, l'ensemble des cavaliers, des jolies femmes et des vaches surplombant de gras pâturages, c'est un paysage hollandais du... XVIIe siècle ! Et la *Naissance de saint Jean Baptiste*, où nous passons d'une pièce à l'autre, nous rappelle une scène de genre de Pieter de Hooch. Quant au *Baptême du Christ*, en bas de page lui aussi, il coupe le souffle. Où vit-on jamais une atmosphère aussi lumineuse jouant sur l'eau, sur les frondaisons, éclairant et détaillant les lointains ! Sur les bords de la Meuse, peut-être ? Le paysage, immédiat, ne s'élève guère sur l'horizon : tout semble à portée du regard. La vision frémissante du peintre métamorphose la scène sacrée en un épisode parfaitement naturel, créant un sentiment de tranquillité intemporelle. Ce que nous contemplons, peint il y a plus de cinq siècles et demi pour évoquer un événement datant de près de deux mille ans, il semble que nous pourrions le voir n'importe quel matin au bord de n'importe quelle rivière. À peine serions-nous surpris par l'apparition de quelques personnages en costumes d'autrefois. Un tel charme explique les commentaires dithyrambiques qu'ont suscités ces miniatures. « L'œuvre la plus stupéfiante que l'histoire de l'art connaisse », écrivit Hulin de Loo, un de ses découvreurs. Friedländer n'hésita pas à surenchérir : « C'est un fait que ces miniatures bouleversent les conceptions traditionnelles de l'évolution de la peinture. » Et Panofsky d'ajouter : « Le style de ces miniatures est à la fois plus profondément attaché au passé et plus prophétique du futur que tout autre phénomène de l'histoire de l'art. » On comprend que le duc de Bourgogne se fût empressé, dès la mort de Jean de Bavière, de prendre Jan Van Eyck à son service.

Philippe le Bon avait abandonné Dijon pour la Flandre ; Jan Van Eyck quitta La Haye pour Lille – à vingt kilomètres de Tournai, où se trouvait Robert Campin, et à quatre-vingts de Gand où travaillait

365. Jan Van Eyck, *La Vierge à l'intérieur d'une église.* Vers 1425. 31 x 14. Berlin, Gemäldegalerie.



366. Jan Van Eyck, *Heures de Milan-Turin : naissance de saint Jean Baptiste et baptême du Christ.* Vers 1422-1424. Turin, Museo Civico.

367. Jan Van Eyck,
Triptyque de la Vierge trônant dans une église.
1437.
33,1 x 60,6 cm. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

Hubert Van Eyck. Des ouvrages commandés par le duc, nous n'avons qu'une faible idée. Comme Rubens deux siècles plus tard, Jan ne devait pas manquer d'entregent. Jouissant d'une confiance particulière de son maître, il remplit plusieurs missions lointaines qui le conduisirent en Espagne en 1427, puis en Espagne et au Portugal en 1428-1429. Il y peignit le portrait d'Isabelle, future épouse du duc. S'était-il rendu en Italie auparavant ? Voire à Jérusalem, le duc nourrissant l'ambition de conduire une nouvelle croisade ? C'est une hypothèse que Charles Sterling a solidement étayée car les deux petits tableaux de la *Stigmatisation de saint François* (Philadelphie et Turin) présentent un décor rocheux étrangement semblable à celui de La Verna, et qu'on croit reconnaître les Alpes, quelques cyprès, la mosquée d'Omar et le Saint-Sépulcre dans les *Trois Marie au Sépulcre* de Rotterdam (autrefois attribuées à Hubert), dans le *Calvaire* de Berlin et dans la *Crucifixion* du diptyque de New York. Or toutes ces scènes semblent plongées dans une lumière chaude, proprement méditerranéenne. On pourrait en déduire que ces ouvrages furent peints entre 1426, année du voyage hypothétique en Italie mais aussi de la mort d'Hubert, et 1430, quand Jan dut se consacrer au retable de Gand.

368

369

Un peu antérieure, vers 1425, se situerait la précieuse et tendre *Vierge à l'intérieur d'une église* (Berlin), proche des miniatures par le sentiment de vie qui en émane. Notons incidemment l'arabesque de son manteau, son léger déhanchement, bref le souvenir « gothique » qui y demeure – et perdurera jusqu'en 1439, date de la *Vierge à la fontaine* (Anvers), le plus petit tableau de Van Eyck (19 x 12 centimètres), à la si gracieuse placidité.

368. Jan Van Eyck, *Saint François recevant les stigmates.* Vers 1428-1429. 28 x 33 cm. Turin, Galleria Sabauda.

L'attribution de cette poignée d'œuvres antérieures à 1432 a parfois été discutée (sauf pour la *Vierge à l'intérieur d'une église* que d'aucuns cependant considèrent comme tardive). Nul ne leur a refusé un caractère « eyckien », mais on les a souvent données à des suiveurs. C'était faire bon marché de l'imagination qui dans chacun de ces tableaux accompagne l'agilité de l'observation. Sans doute l'audace et la vivacité des *Heures de Milan-Turin* l'agitation émotive de la *Crucifixion* de New York et la sensibilité frémissante des *Trois Marie au Sépulcre* contrastent-elles avec le caractère impavide des tableaux certains de Jan, exécutés dans les années 1430. Cela laisserait supposer que son exubérance s'est peu à peu calmée pour finir, après la rencontre avec le *Retable de l'Agneau mystique*, l'âge venant, en une froide, imperturbable tranquilité.

« ALS ICH CAN »

À trente-sept ans, Jan Van Eyck acquiert une nouvelle maison à Bruges et s'y marie. Le duc de Bourgogne lui laisse apparemment la paix, il a donc le loisir d'exécuter les commandes des grands vassaux comme des riches bourgeois flamands ou italiens. Il est installé. Son imagination créatrice et la fraîcheur de son approche avaient affronté avec succès le monumental retable inachevé d'Hubert. Conscient, peut-être, de n'être point parvenu à lui conférer une complète harmonie, il ne renouvellera cependant pas une entreprise aussi solennelle et mettra désormais son ambition au service d'ouvrages plus intimes.

Sur la vingtaine de tableaux illustrant l'activité de Jan Van Eyck pendant les dix dernières années de sa vie (1432-1441), dix sont datés, avec parfois même l'indication du jour et du mois. Ils comportent des inscriptions, le plus souvent en latin, et, à quatre reprises, la célèbre devise *« Als ich can »* – « Comme je peux » –, en caractère grecs. C'est le signe sinon de l'orgueil, du moins d'une conscience aiguë de soi et de ses capacités – insurpassables ? Parmi ses œuvres généralement considérées comme authentiques, on compte huit portraits et neuf ouvrages religieux, dont trois comportent le donateur. On y ajoute la reproduction d'une *Baigneuse à l'étuve* incluse dans un tableau de *Cabinet d'amateur* du début du XVIIe siècle. Elle donne à penser que Van Eyck peignit probablement un certain nombre d'ouvrages profanes et même des nus. Les deux tiers de ces travaux sont de dimensions très réduites. Dans ce registre, rien n'est plus frappant que de comparer le petit *Triptyque de Dresde*, daté de 1437, et la *Vierge Van der Paele* (Bruges) achevée en 1436.

367

On s'interroge : ces deux styles divergents sont-ils vraiment contemporains ? Les fonctions sont certes distinctes, la première œuvre étant destinée à la dévotion privée, c'est-à-dire précieuse et intime, la seconde à l'autel d'une chapelle, avec des formes sculpturales inscrites dans un grand format et des couleurs assez éclatantes pour être vues dans la pénombre. D'un côté la tendresse, le moelleux et la grâce ; de l'autre la majesté, le poids des choses et la symétrie.

Van Eyck adapte sa vision à la taille du tableau, il en varie l'intensité selon les besoins. Ainsi dans la *Vierge au chancelier Rolin* (Louvre), de format moyen, amalgame-t-il avec une infinie subtilité les ressources multiples d'une sensibilité sans pareille. Ses petits formats semblent garder des traces de l'ambiance courtoise où Jan fit ses débuts, tandis que plasticité et aspérité, sinon raideur, se manifestent lorsqu'il aborde un cadre plus ample. D'une façon générale, sa finesse microcosmique nous séduit évidemment plus que sa mise en scène. Dans le Retable de Gand déjà, son espèce d'avidité à scruter la réalité nous fascine davantage que la puissance des figures qu'à la suite d'Hubert il aligne à tous les étages du polyptyque. « Son regard incorruptible », comme dit Charles Sterling, analyse avec acuité, circule dans l'espace, glisse sur les objets et nous en restitue l'image comme dans un miroir. On pense que Jan apporta une amélioration technique à l'usage de l'huile dont la nature exacte nous échappe encore. Elle lui permit d'atteindre un degré de transparence sans précédent, en lui offrant des possibilités inépuisables pour jouer de la lumière. Progrès technique ou pas, nul n'alla plus loin pour rendre l'apparence des choses avec une exacte minutie, et leur donner vie sans qu'elles perdent leur cohérence. Des particularités les plus proches aux horizons les plus lointains, un flot lumineux unit, harmonise, et nous entraîne à perte de vue vers l'absolu de la sérénité.

Sous la main de Van Eyck, le tableau est donc devenu un miroir, qu'il promène sur les marbres, les bijoux, les brocarts, sur la peau, les cheveux, les yeux, avec la même attention, à la fois passionnée et distante. Rien ne lui échappe, il n'écarte rien. On pourrait dire qu'il ne s'engage pas car tout est égal dans sa surabondance de détails, grâce au regard acéré qui creuse, fouille et tranche. Ce glacial éloignement est compensé par le coloris qui imprègne l'atmosphère, tandis qu'un léger clair-obscur enveloppe les formes, atténuant ainsi l'excès de zèle dans la poursuite de l'illusion. Une beauté sensuelle de pierre précieuse émane des couleurs translucides et des reflets lumineux. Contrepartie : une absence apparente d'émotion, voire d'humanité. Rien ne se passe entre ses figures, juxtaposées, symétriques, rien ne passe : ni geste, ni regard. Le spectateur est invité à descendre dans un monde immobile, insensible, presque minéral, où la profondeur naît d'un dégradé de lumière, et la réalité d'une attention fanatique portée au moindre recoin du tableau.

369. Jan Van Eyck, *Les Trois Marie au Sépulcre.* Vers 1427. 71,5 x 89 cm. Rotterdam, musée Boymans-Van Beuningen.

Le miroir de Van Eyck est d'autant plus magique que la réalité suggérée est grosse de messages symboliques. Même si ce « symbolisme déguisé », comme l'a défini Panofsky, n'a plus guère de signification pour nous, il devait retenir l'attention des contemporains. Robert Campin en usait sans retenue. Van Eyck s'y plia sans embarras. Ainsi toute la peinture du siècle, voire au-delà, est-elle riche de sens plus ou moins accessibles au spectateur, les Néerlandais détenant le record d'objets symboliques au mètre carré... Aller du visible à l'invisible, du réel au spirituel, c'était là une démarche coutumière qu'encourageait, à partir de la fin du XIVe siècle, la *devotio moderna*, qui appelait aux pieuses méditations sur la vie du Christ par le biais du livre d'heures traduit du latin et richement enluminé. La transformation de la métaphore sacrée en description narrative apparaîtra peu à peu comme la substance même de la peinture qui met de la sorte la divine méditation à la portée de tous.

Ainsi Thomas d'Aquin voyait-il dans les objets des « métaphores corporelles des choses spirituelles » tandis que l'*Imitation de Jésus-Christ* de Thomas a Kempis invitait les fidèles à une participation dramatique, induisant une aspiration au réalisme. Notons toutefois que l'interprétation des symboles ne devait pas être rigoureuse : on leur donnait souvent plusieurs significations à la fois et ceux qui s'y frottaient n'étaient guère nombreux. Si la sacralisation du monde visible va de soi chez n'importe quel peintre de l'époque, elle offrira surtout à Van Eyck l'occasion de satisfaire son goût pour les architectures romanes et gothiques, pour la somptuosité

370. Jan Van Eyck, *L'Homme au turban.* 1433. 33,5 x 25,8 cm. Londres, National Gallery.

des joyaux, des étoffes et des tapis. La participation du spectateur repose moins sur un code de représentation que sur la force de suggestion. La forme l'emporte donc sur le sens, et la vision sur la méditation.

Cette vision persuasive, Van Eyck l'impose avec une particulière précision dans ses portraits. Il y poursuit la vérité, sa vérité, plutôt que la beauté, même s'il ne renonce pas à créer parfois un objet précieux, parfait. Sans idéaliser comme Van der Weyden, il n'a pas la brutalité de Campin. L'intensité de son observation n'a d'égale que son indifférence pour le modèle – y compris pour lui-même, si l'*Homme au turban* (Londres) est bien un autoportrait. Il analyse chaque physionomie avec une implacable sensibilité qui s'arrête à l'instant où commence la vie intérieure de l'individu, une vie qu'il s'interdit d'explorer et d'interpréter. Ses portraits à mi-corps sont de véritables monuments à échelle réduite, il en scrute chaque détail comme pour en extraire l'énergie que le spectateur absorbera à son tour.

370

Dans cette quête d'illusion, l'individu devient prioritaire. En effet, après un siècle de tâtonnements autour de la figure humaine et autour de l'espace, l'art de peindre cherche à s'émanciper de la tutelle religieuse par le portrait et par le paysage. Le portrait met l'homme à sa place, au centre du monde, une place où l'artiste et son modèle s'éblouissent l'un l'autre dans une relation privilégiée. Quant au paysage, il est à l'homme ce que l'infini est à Dieu : un territoire où il exerce son pouvoir.

On ne saurait mieux observer cette prétention de l'homme que dans la place désormais occupée par le donateur. Jusqu'alors, il n'apparaissait qu'en marge et en réduction, presque toujours présenté par un saint patron. Chez Campin, le voici seul et à égalité de taille avec les figures sacrées, mais il reste encore à la porte – voir l'*Annonciation de Mérode.* Avec Van Eyck, le voilà en scène : il participe à l'événement. Il ne faut plus compter sur lui pour faire une offrande anonyme à Dieu : il veut en partager la gloire. Nous dirions aujourd'hui qu'il se « médiatise ». Il nous apparaît comme un agressif, affichant son pouvoir et sa richesse, qui combat ainsi sa peur de l'au-delà : aujourd'hui, il s'exhiberait devant les caméras. Le plus célèbre est ce Nicolas Rolin, chancelier de Philippe le Bon pendant près de quarante ans (1423-1461), qui s'adressa successivement à Van Eyck et à Van der Weyden. Dans le tableau du Louvre, Van Eyck l'installe, splendide d'autorité et d'humilité tout ensemble, en prière devant la Vierge qu'il ne voit pas, mais que nous, nous voyons! Dans son *Jugement Dernier* de Beaune, Van der Weyden le traite avec moins de mansuétude ; ce très puissant administrateur – et non point seigneur – ne semble pas lui en avoir tenu grief, non plus que sa femme qui finira ses jours en soignant les pauvres de l'hospice.

508

Outre les huit, peut-être neuf portraits individuels qui nous sont parvenus, Van Eyck nous a laissé trois tableaux d'importance où figurent leurs commanditaires : le *Mariage des Arnolfini* (Londres), daté de 1434 ; la *Vierge au chancelier Rolin* (Louvre), un peu postérieure ; et la *Vierge du chanoine Van der Paele* (Bruges), datée de 1436. Face aux deux premiers, ses ouvrages sans doute les plus imaginatifs, le troisième souffre d'une certaine grandiloquence ou, ce qui n'est pas contradictoire, de quelque froideur. Dès le premier coup d'œil, on est frappé par la raideur des deux saints, affublés d'un attirail respectivement ecclésiastique et militaire, par le visage figé du chanoine, par la surabondance décorative de l'ensemble. Certes, Van Eyck n'est pas inférieur à lui-même pour rendre la réalité par le menu, mais la conception de l'œuvre semble l'avoir embarrassé. Le malaise vient-il des dimensions inhabituelles, pour lui, du tableau ? On y compte cinq

372
371

371. Jan Van Eyck,
La Vierge au chancelier Rolin.
Vers 1435.
66 x 62 cm. Paris, musée du Louvre.

personnages qui font plus figure de mannequins que d'êtres de chair et de sang. Le ridicule lui-même n'est pas loin : saint Georges soulevant son casque évoque irrésistiblement Courbet saluant Bruyas dans son célèbre et saugrenu tableau de Montpellier.
367 Regardons maintenant le petit *Triptyque de Dresde* (daté de 1437), qui réunit autant de « participants » : on y retrouve toute la finesse, toute la souplesse – la vie ! – dont est capable Van Eyck travaillant à une échelle réduite. À qui s'offusquerait de mon manque d'enthousiasme, je répondrais que l'on ne peut pas être génial tous les jours. L'incomparable « métier » de Van Eyck ne saurait dissimuler son peu d'élan ou d'adhésion pour la commande du chanoine. À croire que le peintre s'ennuya devant cette *Vierge de Van der Paele.*

Quelle différence avec le *Mariage des Arnolfini*, ou la *Vierge au chancelier Rolin* ! Sans égal, répétons-le, dans les petits formats, Van Eyck s'attaque avec maestria, dans ces tableaux de moyennes dimensions, aux problèmes qu'il avait déjà rencontrés dans ses miniatures des *Heures de Milan-Turin* : l'intérieur domestique, d'abord, le paysage lointain,
372 ensuite. Dans le *Mariage des Arnolfini*, peints en pied, solennité et symétrie sont de rigueur, mais le couple, qui ne se regarde pas, distille une gravité rêveuse dans la chaude lumière de la chambre nuptiale. Cette composition aussi savante que précise inspira probablement Velázquez pour ses *Ménines* (les *Arnolfini* étaient alors à Madrid). Le réalisme de Van Eyck y apparaît, comme pour ses portraits individuels, empreint d'attitude, sinon de pose. La signification symbolique, en revanche, occupe une place toute naturelle : du miroir (pureté) au fruit sur la fenêtre (innocence avant la Chute), en passant par le chien (fidélité), etc. Par sa signature, « *Johannes de Eyck fuit hic* », le peintre s'affirme en témoin. De ce mélange de sacré et de profane, alors que le sens s'est aujourd'hui évanoui, nous éprouvons toujours l'ensorcelante présence.

371 Dans sa *Vierge au chancelier Rolin*, Van Eyck déploie ses dons pour rendre les textures les plus variées – marbres, brocarts, etc. Avec une stupéfiante subtilité, il concilie la symétrie des figures, l'infinité des détails, proches ou lointains, et le symbole. Comme dans l'*Annonciation* du Retable de
362 Gand, le regard passe de l'intérieur à l'extérieur, et l'ouverture sur le paysage semble n'avoir pour limite que notre acuité visuelle. À croire que le peintre travaillait avec un... télescope. Jamais la perspective aérienne et atmosphérique, fondée sur la sensibilité de l'œil, n'avait été maîtrisée avec un tel art d'estomper les formes lointaines pour accroître le sentiment de profondeur. Le peintre conquiert l'espace en fusionnant une infinité d'éléments dans une véritable unité organique. Celui qui douterait que dans les *Heures de Milan-Turin*, le paysage du *Baptême du Christ* ait eu pour auteur Jan Van Eyck n'aurait qu'à procéder à la comparaison (proposée par Albert Châtelet) de l'arrière-plan du tableau du Louvre avec un agrandissement photographique de la miniature. On retrouve le même sens du concret, la même liberté d'observation dans le petit panneau en grisaille représentant *Sainte Barbe* et daté de 1437 : on pense à Brueghel et sa *Tour de Babel.* Il s'agit là d'une vision du monde dont on pressent qu'elle va faire son chemin, tout en se demandant comment elle pourra être dépassée. Qu'elle eût été d'abord aux antipodes de la voie tracée à Florence par Masaccio ne devait pas lui nuire : l'Italie saura absorber la perfection dont Van Eyck faisait la démonstration sous les yeux de ses banquiers et marchands éblouis.

L'OBSESSION DES APPARENCES

En 1425, peut-être même avant, Jan Van Eyck, comme l'écrit Charles Sterling, peint des « paysages d'une modernité extraordinaire, de minces bandes de terre sous un ciel haut, telles qu'on ne les verra communément que chez les Hollandais du XVIIe siècle ». À partir de 1432, sinon avant[1], il exécute des portraits d'une vérité (ne parlons pas de fidélité) jusqu'alors inconnue en peinture (mais pas en sculpture). Cependant, dès le deuxième tiers du XIVe siècle, les artistes italiens ont commencé à s'intéresser tant à la figure humaine qu'à l'environnement rural et urbain : ainsi, vers 1350, un Matteo Giovannetti exerce-t-il en Avignon une vive curio-
172 sité pour l'expression, presque caricaturale, des physionomies et pour une campagne marquetée de lacs et de rivières. Un peu plus tard, à Padoue, Altichiero peuplera ses foules de visages connus – Pétrarque au premier rang – ; vers 1400, à Pérouse, Cola Petruc-
125 cioli se livre à un surprenant autoportrait, tandis qu'à Milan Giovannino de' Grassi représente à trois
209 reprises Gian Galeazzo Visconti dans son *Livre d'heures.* Mais c'est au nord des Alpes que le portrait peint, après le portrait sculpté, s'émancipe dans la seconde moitié du XIVe siècle pour devenir une
222 mode, avec Jean de Berry qui collectionne les siens, puis celui des autres. Dans les premières années du XVe siècle, le paysage gagnera à son tour les manus-
223, 278, 280 crits enluminés en France via les *Calendriers* qui, avec les *Mois du château de Trente*, prendront la dimension de la fresque. Bref, avant Jan Van Eyck, c'est avec les gens du Septentrion que le regard sur la vie et la nature se sera le mieux développée, malgré les élégances et les préciosités de l'art courtois. Alors que la peinture italienne, figée dans ses souvenirs, ne s'animera de nouveau que sous le vent du Nord, de Michelino da Besozzo à Gentile da Fabriano.

1. La récente restauration de l'*Homme à la bague* de Bucarest donne à penser que celui-ci pourrait être son premier portrait connu, vers 1424-1428.

Quand celui-ci, peintre des doges et des papes, arrive à Florence en 1420, il est réputé pour ses fresques, ses retables, mais aussi pour ses portraits. Bien que ceux-ci aient disparu, on peut s'en faire une idée grâce à ses successeurs, Jacopo Bellini et Pisanello : une seule pose, et de profil. Jusqu'au dernier tiers du Quattrocento, l'Italie restera attachée à cette forme commémorative et Piero della Francesca, Antonio Pollaiolo, Botticelli créeront ainsi quelques-unes des plus admirables effigies du siècle. Ce n'est que dans les années 1460 qu'apparaîtront les premiers portraits individuels de face ou de trois quarts, où le modèle consentira à se soumettre peu ou prou à la confrontation sociale, sinon psychologique, dont Campin et surtout Van Eyck ont, trente ou quarante ans avant, proposé de si puissants exemples. Certes Masaccio a introduit les figures de Brunelleschi, de Donatello et son propre visage dans ses fresques de Santa Maria del Carmine, mais nul n'a osé aller plus loin.

Également sans lendemains la tendre lumière distillée par Gentile da Fabriano dans les scènes de la prédelle de sa mirobolante *Adoration des Mages*, où, comme chez les Limbourg, l'exquis et le naturel se côtoient. Il n'est pas impossible qu'en 1426, Van Eyck, de passage en Italie, ait remarqué à la fois les solides figures de Masaccio et le modelé lumineux de Gentile. On peut à l'inverse trouver ici et là chez celui-ci une certaine affinité eyckienne, dans sa *Fuite en Égypte*, par exemple, ou dans ses *Pèlerins au tombeau de saint Nicolas*. Par ailleurs, l'énergique structure de l'*Homme au turban* fait penser à Masaccio. Charles Sterling a relevé que Van Eyck est le seul peintre flamand, avec son disciple Petrus Christus, à signer et à dater ses tableaux, alors que Gentile n'a pas laissé moins de six œuvres signées, dont deux datées. Mais si Van Eyck a tiré quelque enseignement d'un éventuel séjour au sud des Alpes, c'est sans commune mesure, on le verra, avec l'influence qu'il exercera lui-même dès 1435 sur un Filippo Lippi, un Domenico Veneziano, et plus tard sur un Piero della Francesca, un Antonello da Messina ou un Giovanni Bellini.

Il n'est cependant pas question ici de suprématie. Par sa souveraineté, par son autonomie, Van Eyck échappe à la confrontation. D'autant qu'on a prétendu l'écarter de la Renaissance sous prétexte qu'il ne se référait pas à l'antique. Sans doute sa perspective atmosphérique et son analyse microscopique de la réalité participent-elles d'un esprit gothique à la poursuite de l'infini. « Le grand secret de la peinture eyckienne réside dans la réalisation simultanée et, en un sens, dans la réconciliation de deux "infinis", l'infiniment petit et l'infiniment grand », écrit Panofsky. Mais ce maître de l'objectivité, qui s'immerge et entraîne son spectateur dans la lumière hors de laquelle il n'est point de vie, ne connaît d'autres limites que lui-même. L'absolutisme de sa vision, sa conception intransigeante de la peinture interdisent à quiconque d'aller au-delà. Il nous impose une vérité qui est parfois plus réelle que la réalité. « Ce que nous pouvons voir dans ses tableaux, il est le seul à le voir dans le monde », dit Millard Meiss. Ainsi Van Eyck va-t-il à l'encontre d'Alberti lorsque celui-ci affirmait : « Le peintre n'a rien à faire avec les choses qui ne sont pas visibles. Il est seulement concerné par la représentation de ce que l'on peut voir. » Dans sa passion à scruter épidermes et textures, il y a comme un désir inconscient d'y saisir les signes visibles de l'invisible présence. La souplesse de la peau et la densité du bronze, la transparence du verre et la fluidité de l'air sont autant de manifestations de la grâce divine. Humaniser la vérité de Dieu, la peinture du Quattrocento va s'y employer dans un temps qui éprouve un ardent besoin de vivre et d'espérer – Van Eyck en tête, tout à son obsession des apparences.

372. Jan Van Eyck, *Le Mariage des Arnolfini*. 1434. 81,8 x 59,5 cm. Londres, National Gallery.

XVII
Si Masaccio n'avait pas existé

Au panthéon de la peinture, Tommaso di Ser Giovanni trône entre Giotto et Michelangelo. « Désireux de gloire, il considéra que la peinture était la simple et fidèle représentation par le dessin et les couleurs de tout ce qui vit dans la nature », dit Vasari. La gloire ? Vasari sait de quoi il parle : au beau milieu du XVIe siècle, il est entouré de glorieux. La gloire, dans ses vingt-sept années d'existence, Tommaso ne la connut pas, si jamais il y pensa, d'où le surnom, empreint d'affection et de condescendance, de Masaccio, que lui valut son « extrême négligence ». « Personnage bizarre et imprévisible, l'âme et la volonté tendues uniquement vers l'art, qui se souciait peu de lui-même et encore moins d'autrui », dit encore Vasari, qui ajoute pourtant : « Ses travaux méritent des éloges sans fin car il a inauguré par son exemple la belle manière de notre temps. » Et d'énumérer tous les artistes, du *« beato »* Angelico au *« divinissimo »* Michelangelo, de Leonardo à Raphaël, de Botticelli à Pontormo, qui vinrent s'exercer devant les fresques de la chapelle Brancacci. Rien que des Florentins d'origine ou d'adoption, notons-le.

Qu'y découvraient-ils ? La perspective linéaire pour la première fois appliquée sur un mur, d'abord : cela ne pouvait qu'étonner beaucoup de gens, et en subjuguer certains. Masaccio avait transposé dans ces fresques le système de calcul élaboré quelques années avant par un architecte, Brunelleschi, et expérimenté par un sculpteur, Donatello. Il fallait un néophyte pour en avoir eu l'idée, sinon l'audace : aucun peintre installé n'y avait songé. Récemment, Pope-Hennessy a émis l'hypothèse qu'en fait la décoration de la chapelle Brancacci, avec sa rigoureuse architecture et ses figures sculpturales, aurait été supervisée par Brunelleschi et Donatello. Ce dernier aurait pu même, selon lui, modeler des figurines dont Masaccio se serait inspiré. Et il est vrai qu'entre 1422, date du premier ouvrage prêté au jeune peintre, et 1425, lorsque Masolino fait appel à sa collaboration, l'évolution de Masaccio paraît singulièrement rapide. Que Donatello ait joué auprès de lui le rôle de grand frère est assez vraisemblable.

Quoi qu'il en soit, la surprise passée, que venaient chercher d'autre les peintres florentins chez Masaccio ? Sa composition des scènes, son ordonnancement des figures, la plasticité de ses formes, bref sa perspicacité narrative à travers un espace dûment construit, sans doute. À moins qu'ils ne fussent troublés par la vigueur et la retenue des sentiments exprimés : cette espèce de stoïcisme populaire où le naturel des physionomies et des attitudes s'accompagnait d'une sobre dignité. Ceci explique-t-il l'assiduité de trois générations d'artistes devenus eux-mêmes experts en perspective ? Et l'indifférence qui suivit pendant plus de deux siècles ? La restauration de la chapelle Brancacci, achevée en 1989, nous apporte un début de réponse, car nous voyons aujourd'hui ce que voyaient les contemporains : l'illusion d'un monde visible baignant dans une claire tonalité qu'orchestre un subtil dosage d'ombre et de lumière, et la force dramatique d'un dessin contrastant avec la fraîcheur, pour ne pas dire la légèreté du coloris. D'où l'admiration des peintres (florentins et assimilés) de la Renaissance pour cet ancêtre de vingt-trois ans qui traduisait la vérité avec tant de spontanéité, sinon de grâce, et appliquait tout naturellement les règles de la perspective géométrique. Cette ingénuité devait susciter leur nostalgie.

La représentation de l'espace figure parmi les lieux communs de l'historiographie artistique, en particulier italienne. Celle-ci distribue automatiquement ses bons points aux peintres qui manifestent, ne fût-ce qu'involontairement, un caractère *« spazioso »*. Elle se répand en éloges dithyrambiques dès qu'elle aperçoit chez un artiste du Trecento la moindre tentation d'illusionnisme spatial. Ainsi Longhi s'extasia-t-il sur les deux embrasures gothiques de Giotto avec, suspendues à la voûte, leurs luminaires en forme de cage. « Giotto avait donc pleinement conscience de la perspective » proclama-t-il face à ces « chapelles secrètes ». Il ne se demanda pas pourquoi le maître de la chapelle Scrovegni n'accorda guère d'importance à cette découverte et en resta là.

373. Masaccio, *Adam et Ève chassés du paradis.* 1427. Florence, église Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

374. Lorenzo Ghiberti, *Histoire d'Adam et Ève.* 1429-1452. Florence, baptistère, Porte du paradis.

En fait, de Giotto « *spazioso* » à Masaccio « *prospettico* », la troisième dimension demeurait escamotée. À de rares exceptions près : Taddeo Gaddi à Florence, et les Lorenzetti à Sienne. Dans la seconde moitié du Trecento, les fresques spacieuses de Giovanni da Milano, de Giusto de' Menabuoi et d'Altichiero ne retinrent pas davantage l'attention. Ce n'étaient là que velléités illusionnistes au milieu d'une platitude générale. Seules les jongleries spatiales de Matteo Giovannetti à Avignon semblent avoir suscité un écho – hors d'Italie. C'est en effet chez les miniaturistes franco-flamands qu'apparut une esquisse de la profondeur grâce à un dégradé lumineux, engendrant ainsi le paysage atmosphérique auquel Jan Van Eyck appliqua sa vision exhaustive avec le succès que l'on sait.

Ce succès, Masaccio ne le connut guère, en offrant soudain à ses concitoyens le spectacle du monde qui les entourait. Il reçut un accueil mitigé et sa révolution mentale resta confinée à la Toscane jusqu'au milieu du siècle, tandis que l'approche optique de Van Eyck faisait la conquête de l'Europe, pénétrant jusqu'en Italie, par Milan et Naples. Dans les années 1430-1470, la peinture flamande ne laissait personne indifférent, y compris les Florentins. Si Masaccio n'avait pas existé, elle eût peut-être acquis la suprématie ; un Masaccio dont s'éloigneront très vite, après sa mort à Rome en 1428, ses successeurs Fra Angelico, Filippo Lippi, Paolo Uccello, Domenico Veneziano et Andrea del Castagno ; un Masaccio sans qui pourtant tout eût été différent.

UN MONDE QUI TARDE À MOURIR

Quand Masaccio entre en scène, Florence, après une vaine résistance, s'est abandonnée depuis une quinzaine d'années aux délices gothiques. Avec Starnina, Lorenzo Monaco et quelques autres, elle leur doit même un nouvel élan pictural. L'arrivée en 1420, sur les bords de l'Arno, d'un champion de l'art courtois et du style international qui triomphe dans toute l'Europe depuis un demi-siècle, Gentile da Fabriano, est plus que symbolique : son *Adoration des Mages*, commandée par l'homme le plus riche de Florence, Palla Strozzi, répond aux aspirations « chevaleresques » d'une classe de boutiquiers prêteurs d'or et fabricants de luxueuses étoffes. Peu avant, Lorenzo Monaco a traité le même sujet en mêlant les attraits de la fable au mysticisme. On peut comparer ces deux ouvrages aux Offices : chez Lorenzo, de longues courbes qui ploient les figures et forment un défilé de couleurs froides devant un paysage déchiqueté, sous des architectures rectilignes ; chez Gentile, une accumulation spectaculaire d'ors, de brocarts et de harnachements, avec semis de fleurs et de fruits, exhibitions de suppliciés et d'animaux exotiques, dans des cités de rêve encadrées de murailles. La virtuosité et la somptuosité des deux artistes participent de la même ostentation, les arabesques glaciales de l'un et les fastueux

319

375. Lorenzo Ghiberti, *Autoportrait.* Vers 1430-1440. Florence, baptistère, Porte du paradis.

cortèges de l'autre introduisant dans un monde féerique qui invite plus à l'évasion qu'à la méditation.

Les derniers reliefs de la porte nord du baptistère sortent alors de l'atelier de Ghiberti : quelques-uns des plus remarquables artistes de l'époque, Masolino, Parri Spinello, Paolo Uccello pour les peintres, Donatello et Michelozzo pour les sculpteurs, y auraient fait leurs débuts. Les vingt-huit panneaux coulés dans le bronze et ciselés ont exigé plus de vingt années de travail ; leur élégante plasticité, l'élongation de leurs figures, le mouvement de certaines scènes, sans compter les difficultés techniques d'un ouvrage qui tient autant de l'orfèvrerie que de la sculpture, soulèvent l'admiration. La puissante Arte dei Mercanti confie aussitôt à Ghiberti la réalisation de la porte du Paradis dont les dix scènes demanderont au moins autant de temps. Ces véritables tableaux en relief – *rilievo pittorico* – donneront naissance à une conception picturale de la sculpture qui fera dire à Michelangelo : « Elles sont si belles qu'elles sont dignes d'être les portes du Paradis ».

Dans cette ambiance plutôt sophistiquée où se multiplient les projets architecturaux (Ospedale degli Innocenti, coupole de Santa Maria del Fiore, San Lorenzo, etc.), Ghiberti assure une transition que l'on a longtemps méconnue entre le gothique et la Renaissance, entre le passé et l'avenir. Quelques esprits novateurs – Brunelleschi, Donatello – aspirent à plus de sobriété, plus d'énergie.

377. Filippo Brunelleschi, la chapelle Pazzi dans le cloître de Santa Croce. 1429-1444. Florence.

376. Masaccio, *Le Tribut*, détail. 1425. Florence, église Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

Mais si un nouveau monde s'apprête à naître, l'ancien tarde à mourir.

L'humanisme a des fondements pratiques autant qu'intellectuels. Quand l'architecte Brunelleschi, trente-six ans, et le sculpteur Donatello, vingt-cinq ou vingt-six ans, se trouvent tous deux à Rome, probablement vers 1413 (mais Brunelleschi y a déjà effectué un séjour vers 1403), ils arpentent le Forum, regardent, dessinent, mesurent. Par quel miracle les vestiges de l'Antiquité, dédaignés, pillés depuis un millénaire, parlent-ils à ces hommes ? Nous l'ignorerons toujours. Nous pouvons supposer que le contexte joue un rôle dans cette passion subite. En effet, le développement de la manufacture textile, du commerce et de la banque à Florence s'accompagnent alors d'une attention croissante aux ressources de la langue latine et du droit romain, instruments aussi précis que flexibles pour traiter les affaires ; de là à s'interroger sur les mœurs, les principes moraux et philosophiques de l'Antiquité, puis à se tourner vers les traces encore visibles d'un passé glorieux... Vivre *all'antica*, pour quelques-uns, cesse d'être un songe.

Cela deviendra bientôt une mode qui gagnera Padoue, Milan, Venise et, bien sûr, Rome. Les peintres, invités à rechercher la présence disséminée *dell' antico*, se complairont aux désirs de leurs commanditaires et établiront, dans le désordre, une sorte de catalogue de l'« anticomanie ». En fait, il y aura, d'une part un répertoire ornemental dressé à partir des observations et découvertes que l'on entreprend avec une ardeur croissante, d'autre part une projection imaginaire du monde antique que l'on applique aussi bien aux sujets sacrés qu'aux thèmes profanes. Décor et mise en scène à la

378. Nanni di Banco, *Quatre Saints.* 1414. Florence, Orsanmichele.

romaine... Mais avec éclectisme : Masaccio adopte la monumentalité sévère à travers les interprétations de Brunelleschi, de Donatello et de Nanni di Banco ; Gentile da Fabriano, Pisanello, Jacopo Bellini font les choix les plus disparates dans les modèles antiques sans se soucier d'instaurer un quelconque *Rinascimento* ; Foppa, puis Bramante se livrent à des évocations philosophiques dont les rares exemples qui en ont survécu ne laissent que soupçonner l'ampleur ; Squarcione s'avère un véritable magasinier de « souvenirs » archéologiques qui marqueront à jamais l'adolescent Mantegna ; celui-ci, après avoir signé ses débuts « Andrea Squarcione », fera le bonheur des lettrés humanistes avec ses superbes reconstitutions et passera jusqu'à la fin du siècle pour le premier peintre d'Italie ; les mythologies des frères Pollaiolo, puis de Botticelli et Signorelli doivent autant aux précédents artisanaux des *cassoni* et *deschi da parto* qu'aux rêveries néo-platoniciennes ; la grammaire ornementale inaugurée par Mantegna suscite des émules avec Ghirlandaio et Pinturicchio tandis que, lorsqu'ils voyagent dans le temps, Filippino Lippi et surtout Piero di Cosimo ne reculent, eux, devant aucune extravagance.

De là à faire de la passion pour l'Antiquité le fondement de la Renaissance, c'est un pas que l'historiographie a vite franchi, se lançant à la recherche des sources, modèles et dérivations sans trop se préoccuper de leur caractère souvent hétéroclite. Et des exceptions dont la plus significative est peut-être l'*officina ferrarese* qui, pourtant proche du foyer padouan et disposant d'une cour accueillante aux humanistes, donnera la préférence aux spéculations astrologiques sur la nostalgie gréco-romaine. Face aux discordances de l'imaginaire antique n'est-il pas, en outre, surprenant de voir que l'artiste mythique qu'Alberti appelle de ses vœux en 1435 dans le *De pictura* se nomme Piero della Francesca. Lequel, à cette date, est un inconnu qui n'a pas encore vingt ans et se gardera de puiser sa vision « classique » dans l'épigraphie et l'archéologie.

Piero della Francesca, du reste, quitta Florence aussitôt terminées ses années d'apprentissage. Ce n'est point faute d'opportunités : cinquante ans après l'épouvante de la Peste noire, les Florentins se mirent à manifester un dynamisme surprenant, puisé dans la concentration du capital engendrée par l'hécatombe. De manière proprement visible, le désir d'embellir son existence coïncide avec le besoin d'expier ses péchés. On ne s'enrichit pas sans fauter. Or quel meilleur moyen de se faire pardonner par Dieu, par sa conscience et par ses concitoyens que de bâtir ou décorer quelque édifice consacré ? L'architecture et plus encore la sculpture, peut-être, se mettent au service du repentir public. Ajoutons une curiosité renouvelée pour les techniques (le bronze après les codes) et pour les styles antiques : le résultat sera une incroyable fécondité artistique. Ainsi Brunelleschi et Donatello proposeront-ils leurs idées et leurs talents à de richissimes exploiteurs et usuriers en quête d'apaisement spirituel et de reconnaissance sociale. Brunelleschi peut, devant ses ruines, « imaginer Rome telle qu'elle fut », écrit Vasari ; Donatello trouve dans les modèles classiques la possibilité d'unir réalisme et rationalité. Tous deux rivalisent avec Ghiberti.

Le concours organisé en 1401 à Florence pour la porte nord du baptistère passe pour avoir donné le signal de la Renaissance. L'entreprise est d'importance car il n'est pas fréquent d'organiser pareille compétition ni de réunir sept artistes préalablement sélectionnés. Brunelleschi et Ghiberti – seuls Florentins en lice et tous deux orfèvres de formation – l'emportent d'emblée sur leurs concurrents, semble-t-il, mais le jury ensuite tergiversera et leur proposera de partager la commande. Brunelleschi aurait refusé ; Ghiberti sera couronné. Par chance, nous pouvons nous mettre à la place du jury, les épreuves des deux ex aequo ayant été conservées sur le sujet imposé : le *Sacrifice d'Isaac* (musée du Duomo). Il nous apparaît aujourd'hui que le travail de Brunelleschi est plus dramatique, plus réaliste peut-être que celui de Ghiberti, plus gracieux. Nous observons par ailleurs un certain manque d'unité chez le premier tandis que le second met l'accent sur la clarté de la composition. On chercherait donc en vain dans cette confrontation à opposer un esprit

renaissant à une âme gothique, hier à demain. Il faut dire que Ghiberti a vingt ans et Brunelleschi guère davantage ! L'un et l'autre, en fait, participent de la même tradition, même s'ils s'en s'éloignent par des chemins et à un rythme différents.

Fort de ce succès autour duquel il bâtira un atelier considérable et considéré, Ghiberti connaîtra ensuite une évolution sans à-coups. Trente ans plus tard, la *Porte du paradis* accordera à la perfection son style linéaire avec le sens des proportions et de la perspective, conférant à chaque scène un équilibre entre l'élégance et l'action. Brunelleschi, lui, ne pratiquera plus qu'exceptionnellement la sculpture. Il embrassera l'architecture en praticien autant qu'en visionnaire et s'appuiera sur le souvenir de la Rome antique pour concevoir ce qu'Alberti appellera des « formes complètes dans l'esprit, sans aucune intervention de la matière ». De cette inspiration classique jailliront des conceptions révolutionnaires qu'il mettra en œuvre, une vingtaine d'années après le concours, lorsqu'il se verra confier les chantiers de l'Ospedale degli Innocenti (1419), de la coupole de Santa Maria del Fiore (1420), de San Lorenzo (1421), puis de la chapelle Pazzi (1429). Entretemps, il aura élaboré, vers 1415 et peut-être même avant, une méthode de calcul de la perspective géométrique, expérimentée, selon Vasari, sur deux *tavolette* représentant l'une le baptistère vu du porche du Duomo, l'autre la place de la Signoria. Son compagnon de voyage, Donatello, sera aussitôt le premier à appliquer cette méthode dans le marbre de *Saint Georges et le Dragon* placé sous la statue de saint Georges à Orsanmichele.

Adolescent à l'époque du concours du baptistère, Donatello ne tardera pas à rivaliser avec Ghiberti, en créant, par exemple dans le *Festin d'Hérode* (Sienne, baptistère), vers 1423, non seulement l'illusion de l'espace mais des figures dont l'attitude et les gestes contrasteront par leur naturel et leur expressivité avec la suavité de son aîné. Celui-ci, du reste, n'y sera pas insensible et montrera dans la *Porte du paradis* avec quelle dextérité il sait s'adapter aux nouveautés. C'est dans le domaine de la statuaire que s'ouvrira, dès 1411, sous l'égide de la guilde des marchands de laine qui souhaite compléter la décoration extérieure d'Orsanmichele, la lutte pour la suprématie entre Ghiberti, Donatello et un troisième homme, Nanni di Banco. Quelle que soit sa distinction, le *Saint Jean Baptiste* de Ghiberti manque de conviction face au *Saint Marc* tellement vigoureux de Donatello et encore plus face aux *Quatre Saints* de Nanni di Banco, avec leur solennité pleine de raison. Celui-ci aurait peut-être joué sur la scène florentine un rôle plus important s'il n'avait pas disparu prématurément en 1421. Donatello cependant s'affirmera vers 1415 avec son *Saint Georges*, aujourd'hui au Bargello, dont la vivacité psychologique et le sens du mouvement nous frappent, comme nous émeut la calme réflexion qui semble inspirer à la fois le jeune guerrier et son créateur. Bientôt, à partir de 1423, Donatello sculptera ses prophètes, *Jérémie, Zucone*, etc., pour le campanile (aujourd'hui au musée du Duomo), figures d'un puissant réalisme à la naissance desquelles Masaccio assistera probablement.

Sans doute le jeune peintre fait-il très vite connaissance avec l'architecte et le sculpteur qui pourraient être l'un son père, l'autre son frère. Ceux-ci commencent à peine à imposer leur vision. Ils connaîtront plus tard quelques vicissitudes – Cosimo de' Medici refusera à Brunelleschi le projet de *palazzo* qu'il lui avait commandé, Donatello quit-

379. Masaccio, *Triptyque de San Giovenale*, panneau central : *Madone à l'Enfant*. 1422. 108 x 55 cm. Cascia di Regello, église San Giovenale.

380. Masaccio, *Sainte Anne entourée d'anges.* 1424. 175 x 103 cm. Florence, Offices.

tera Florence pour Padoue vers 1440 –, mais, au début des années 1420, ils font allègrement souffler sur Florence un vent d'innovation. De Brunelleschi, Masaccio reçoit d'abord une leçon de cohérence et de rigueur. En effet, pour établir les lignes de force et la clarté rythmique des édifices qu'il projette de construire, Brunelleschi conçoit une mathématique de l'espace. Il met cet instrument au service d'une idée qui imposerait sa loi à la matière. Masaccio sera le premier peintre à s'approprier ce « paradigme de l'architecture » qui fera de son art une *cosa mentale.* On peut imaginer l'exaltation d'un artiste débutant, face à cette découverte purificatrice des vertus de la géométrie spatiale. À la différence de la perspective diffuse, la perspective centrale établit une autorité sur le réel dont Masaccio n'est sans doute pas pleinement conscient. En transposant cette méthode architecturale, il conférera à la création picturale une maîtrise où la réflexion accompagnera sinon précédera la perception, et la conceptualisation, la vision.

En passant d'un chantier de Brunelleschi à l'autre, Masaccio peut contempler les statues de Nanni di Banco et de Donatello à Orsanmichele et s'arrêter chez le second, près du pont de Santa Trinita – rive sud – à quelques minutes de Santa Maria del Carmine. L'énergie nerveuse jaillissant de ce marbre comme de ce bronze et toute cette vie ordonnée par la raison l'ébranlent. Masaccio ne dissimula pas sa dette envers ses deux aînés : il se peignit lui-même à leurs côtés (ainsi, notons-le, que Masolino), sur les murs de la chapelle Brancacci.

UN RÊVEUR PAS TRÈS ACCOMMODANT

Comme plus tard Caravage à Rome, Masaccio sort donc à peine de l'adolescence lorsqu'il arrive peut-être fin 1417 à Florence où il sera le premier peintre à vouloir serrer la réalité « dans le poing de cristal de la perspective » (Longhi). Il est né à une soixantaine de kilomètres de là, au sud-est, à San Giovanni Valdarno (région dont est aussi originaire Masolino), en décembre 1401. Il est immatriculé le 7 janvier 1422 à l'Arte dei Medici e Speziali. Vers 1960, Luciano Berti retrouvera un triptyque relativement modeste, portant la date du 23 avril 1422 : *Madone à l'Enfant trônant entre deux anges et quatre* 379
saints (Cascia di Regello). Ce travail quelque peu inégal, où la perspective est imparfaitement appliquée dans le panneau central, recèle déjà une force latente. Est-il de Masaccio ? Son absence de grâce semble typique de celui-ci, mais l'ensemble reste très éloigné du peintre de la chapelle Brancacci. On peut certes supposer que Masaccio n'avait pas encore assimilé les leçons de Brunelleschi et Donatello, si tant est qu'il les eût déjà rencontrés. Combien de temps sépare cet essai de sa *Sainte Anne* 380
entourée d'anges (Offices) ? Un an ? Deux ? En fait, ce tableau pourrait avoir été peint un peu avant que ne s'ouvre, vers la fin de l'année 1424, le chantier de Santa Maria del Carmine. Nous avons là, en effet, le premier exemple de la collaboration de Masaccio avec Masolino, un Masaccio qui a déjà cessé de tâtonner et projette les figures fort dignes de la Vierge et de l'Enfant à travers le plan du tableau, c'est-à-dire vers le spectateur. La sainte Anne serait de Masolino, un Masolino qui, lui, a adopté la sévérité de son cadet. Quant aux cinq anges, quatre seraient de Masolino : trouver l'ange de Masaccio dans ce quintette est un plaisant exercice (celui d'en bas, à droite, selon Longhi).

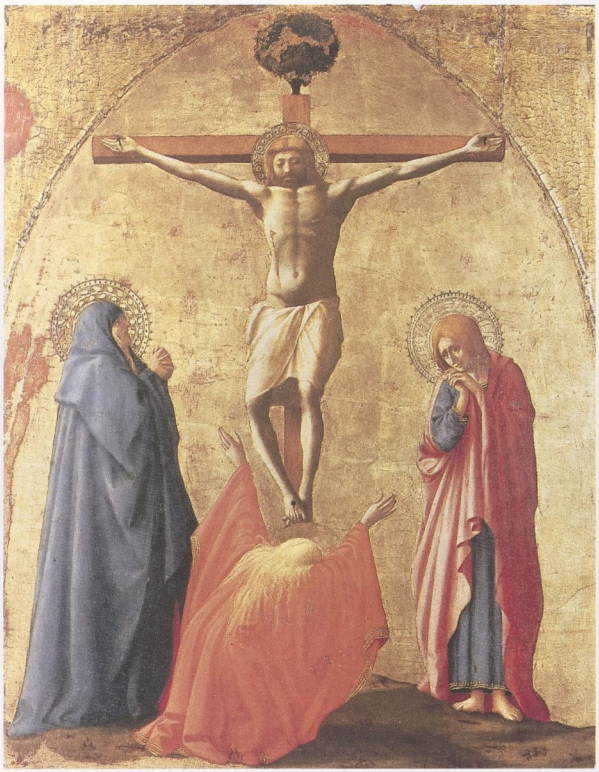
Environ deux ans plus tard, délaissant la chapelle Brancacci, Masaccio se rendra à Pise pour exécuter la commande d'un triptyque, aujourd'hui démembré et en partie disparu. La *Madone et* 381
l'Enfant entourés de quatre anges (Londres) s'y trouvait au centre : massive, solidement assise sur son trône, comme à l'accoutumée, le visage rond, lourd, pensif, s'avançant vers le spectateur, elle ne se prête pas à une dévotion facile. Le refus d'enjoliver est

patent. On songe à la face lunaire des vierges du Maître de Flemalle dont la plastique vigoureuse inaugure au même moment une peinture non moins sculpturale. La *Crucifixion* (Naples) qui surplombait cette madone est marquée, en dépit de son fond d'or, par un puissant sens du volume qu'accentue la vision du Christ *da sotto in su*. La Vierge et saint Jean statufiés confèrent à la divine agonie une surprenante monumentalité, soulignée par la Madeleine abattue au pied de la Croix, les bras dressés et la chevelure épandue sur son ample manteau rouge. La prédelle comportait aussi une *Adoration des Mages* (Berlin) dont le sobre raffinement et la simplicité des figures soigneusement articulées dans un espace dilaté contrastent avec le luxueux étalage d'un Gentile da Fabriano, ou la mystique visionnaire d'un Lorenzo Monaco. De cet ensemble, il subsiste enfin diverses scènes – le *Martyre de saint Pierre*, le *Martyre de saint Jean Baptiste*, *Saint Julien tuant par erreur ses parents*, et *Saint Nicolas secourant trois jeunes filles* (Berlin), ainsi qu'une demi-douzaine de saints (Berlin, Malibu, Pise). Parmi ces derniers, le *Saint Paul* – seule partie du polyptyque demeurée à Pise – constitue, au musée San Matteo, un irrécusable test comparatif : au milieu des panneaux du Trecento et du début du Quattrocento il semble jaillir dans l'espace du spectateur.

Revenons au thème de la Madone chez Masaccio : il le traitera par trois fois de 1422 à 1426, exactement à l'époque où Robert Campin et les frères Van Eyck se préparent à attaquer leurs plus grands ouvrages. Nous pouvons voir avec quelle rapidité, partant d'un espace abruptement interrompu par le fond d'or, Masaccio développera le volume de ses figures. Non seulement l'ombre et la lumière jouent autour de celles-ci, mais elles participent de notre propre espace. Masaccio ne se préoccupe pas de rendre ses vierges très avenantes : la comparaison avec la très séduisante *Madone* de Brême peinte en 1423 par Masolino est d'autant plus éloquente que les deux artistes doivent déjà être très liés. On aimerait bien savoir comment les riches commanditaires

381. Masaccio, *La Madone et l'Enfant entourés de quatre anges*. 1426. 135,5 x 73 cm. Londres, National Gallery.

382. Masaccio, *L'Adoration des Mages*. 1426. 21 x 61 cm. Berlin, Gemäldegalerie.



383. Masaccio, *La Crucifixion.* 1426. 83 x 63 cm. Naples, Museo di Capodimonte.

384. Masaccio, *Saint Paul.* 1426. 51 x 30 cm. Pise, Museo Nazionale di San Matteo.

de Masaccio, férus de couleurs irradiantes et enchâssées d'or, comment ces esthètes habitués à la douceur des lignes et aux rythmes élégants ont bien pu accueillir cette relation tout à fait inattendue entre le spectateur et le tableau.

Et d'abord le seigneur Brancacci, marchand avisé, ambassadeur de Florence, qui a cru confier la décoration de sa chapelle à l'excellent Masolino, réputé pour sa vision aimable et son coloris délicat. Brancacci pouvait-il supposer que celui-ci laisserait le champ libre à un jeune audacieux qui lui inspirait de la sympathie ? Et ne devons-nous pas nous étonner que Masolino ait cru pouvoir s'associer un aussi rude partenaire ? Est-il subjugué par la détermination de son cadet ? Ou simplement soucieux d'alléger sa propre tâche ? Solidarité entre « pays » ou amitiés particulières, on aurait tort de voir faiblesse là où il y a sans doute complicité. Masaccio a déjà peint une fresque (disparue) pour célébrer la consécration de Santa Maria del Carmine, probablement dans le courant de l'année 1424. Cette *Sagra,* défilé monochrome de citoyens florentins, a certainement frappé les esprits par son caractère véridique. Le non-conformisme du jeune Masaccio n'est donc point une surprise. Le rôle possible, évoqué plus haut, de Brunelleschi et de Donatello, mérite aussi d'être considéré. Le caractère quelque peu chaotique du chantier de la chapelle Brancacci s'expliquerait par la démarche expérimentale de Masaccio bousculant Masolino. Les contemporains, à vrai dire, ne paraissent pas avoir été autrement troublés par la coexistence de ces deux tempéraments. Vasari, pour sa part, n'établit pas une nette distinction entre l'amabilité et la suavité de l'un, la dignité et la fermeté de l'autre.

Fin 1424, Masolino peint la double scène de la *Guérison de l'estropié* et de la *Résurrection de Tabita* : avant sa restauration, on discutait encore de la part qu'y aurait pris Masaccio ! Force est de constater en effet que Masolino ne répugne ni à la perspective, ni au cadre contemporain pour situer ses miracles. On décèle plus sûrement la présence de Masaccio dans la *Prédiction de saint Pierre,* et il s'affirme comme l'unique auteur du *Baptême des néophytes.*

Début 1425, nos deux peintres s'en seraient allés à Rome où Masaccio aurait collaboré à la grande *Crucifixion* exécutée par Masolino, à San Clemente. Puis celui-ci serait parti chercher fortune en Hongrie, tandis que Masaccio aurait séjourné à Pise une partie de l'année 1426. On le retrouve ensuite à Florence, où il entreprend et mène à bien le *Tribut* qui présente trois scènes en une (la tête du Christ, selon Longhi, serait de Masolino), ainsi que l'*Adam et Ève chassés du paradis, Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre* et *Saint Pierre distribuant les biens de la communauté*. En 1428, il retourne à Rome, laissant inachevés la *Résurrection du fils de Théophile* et *Saint Pierre enchaîné*. Cette chronologie hypothétique nous laisse un peu rêveurs : la *renovatio* de la peinture aurait donc été accomplie dans un ouvrage que Masaccio aurait délaissé deux fois pour ne jamais l'achever ? En fait, il n'en a peint que la moitié. Et c'est peut-être ce qui rend sa présence la plus extraordinaire.

Il est peu d'œuvres qui, comme celle-ci, nous offrent d'une part l'illusion d'assister à une série de situations vécues, et d'autre part nous donnent le sentiment d'une autorité morale dont la réalité n'offre par ailleurs guère d'exemples. Les événements sacrés auxquels nous assistons puisent leur véracité dans une ordonnance rationnelle de l'espace mais aussi dans une individualisation précise des personnages et dans l'expression de leur caractère. La fermeté, la sobriété des attitudes, l'intensité des regards confèrent à chaque scène une sévérité dramatique. Les détails superflus sont éliminés, les gestes réduits au minimum, la simplicité est de rigueur. Une force intérieure semble animer chaque protagoniste. Faut-il en déduire que Masaccio était d'abord un peintre religieux, ayant soif d'une vérité qu'il ne trouvait guère dans les fantaisies et les délices du « gothique tardif » ? Ou bien qu'il était un tourmenté ? Méfions-nous des interprétations métaphysico-psychologiques qui, au demeurant, n'ajoutent rien à l'effet produit par ce mélange de hardiesse et de révérence.

Le programme imposé par le sieur Brancacci portait sur les miracles de saint Pierre ; Masaccio choisit d'en peindre les instants les plus saisissants, de les traiter comme des faits réels, historiques. La mise en perspective et le jeu de l'ombre et de la lumière qui sculpte les figures ne sont que techniques subordonnées à l'apparition d'une humanité vraie, animée d'une volonté forte. Masaccio est un metteur en scène avant d'être un géomètre ; il manie volumes et éclairages autant pour exprimer la profondeur des sentiments que celle de l'espace. Soudain, tout devient crédible.

Il n'y a point de place pour le doute dans cette œuvre qui ne manque pas d'impertinence. Masaccio bouscule l'« establishment » artistique, et d'abord Masolino – qui ne semble pas s'en être soucié et ne fera, pour sa part, qu'un usage marginal de ces innovations. Comme à l'improviste, Masaccio ouvre une porte sur l'inconnu. Au milieu des figures élégantes que l'aîné se plaît toujours à peindre, le cadet aligne une humanité sévère, résolue, voire hautaine. La géométrie perspectiviste n'est qu'un moyen d'atteindre à la concentration dramatique. Longhi s'est plu à imaginer le dialogue des deux peintres sur leur échafaudage, ou leurs disputes. Il est improbable que Masaccio, tout à son désir de faire jaillir du mur une véritable énergie plastique et de conférer une dimension morale et humaine aux miracles de saint Pierre, ait su expliciter son ambition. Le coloris lumineux que la restauration a fait apparaître sous des siècles de fumée, de crasse et d'humidité indique assez qu'il s'accommodait

385. Masaccio, *Le Baptême des néophytes*. 1425. Florence, église Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

386. Masaccio, *Le Tribut.* 1425. Florence, église Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

encore des charmes masolinesques. Ceci ne rend que plus saisissants certains morceaux, comme le visage des infirmes, dont on ne reverra pas la « laideur » avant longtemps, ou comme la nudité d'Adam et d'Ève chassés du paradis, telle que la restauration en a révélé la vitalité, la crudité, sans précédent. L'âpre vertu du réel se glisse au milieu des délices courtois, le stoïcisme viril s'oppose à la grâce féminine. Sur les murs de la chapelle Brancacci s'achève donc l'adieu aux jardins enchantés du gothique et l'exploration de la réalité commence. Mais, répétons-le, la nature, sinon le mystère, de l'homme y importe autant à Masaccio que la construction spatiale où il l'expose.

À quoi pouvait bien aspirer un si jeune homme ? Quelle conscience avait-il de ce qu'il voulait ? Quand Masolino lui cèdera la place sur les échafaudages de la chapelle Brancacci, Gentile da Fabriano peindra le *Polyptyque Quaratesi.* Cependant Pisanello, à Vérone, exécutera son *Annonciation,* et Sassetta, à Sienne, son polyptyque de l'Arte della Lana. Cependant, Hubert Van Eyck, à Gand, travaille au retable de l'*Agneau mystique,* et Robert Campin, à Tournai, commence le *Retable de Mérode.* Quant à Jan Van Eyck, après avoir enluminé les *Heures de Milan-Turin,* il quitte La Haye pour entrer au service du duc de Bourgogne.

328, 329
465, 466
362-364
348, 358
366

Masaccio d'emblée a adhéré à la philosophie volontariste qui, depuis quelque temps, fait son chemin. Une philosophie rationnelle ? Vraiment ? Nous dirons plutôt que l'immanence commence à l'emporter sur la transcendance, et le concept sur la nostalgie. En fait, Masaccio est tombé comme un météorite sur un terrain exceptionnel, riche en talents de toute sorte. C'est un adolescent qui déambule à Florence, avec le génie de son âge, qui est sans ménagement. Mais son audace tranquille ne lui fait point renier ses maîtres qu'il peint autour de saint Pierre : Brunelleschi, Donatello, Alberti et... Masolino. Il peint aussi son autoportrait : ce rêveur n'y paraît pas très accommodant.

LA LOGIQUE DE LA VÉRACITÉ

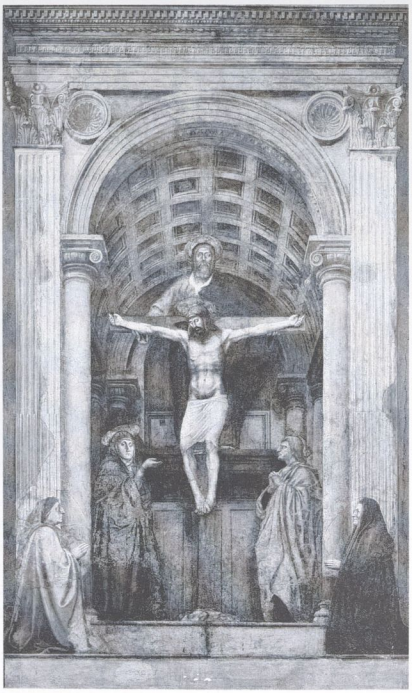
À la fin du Trecento, rien ne laisse supposer l'effervescence créatrice que va connaître Florence. Sans la mort inattendue de Gian Galeazzo Visconti, Milan l'aurait peut-être emporté. Mais le défi stimule les esprits et la lutte réveille les courages et les ambitions. Ainsi Coluccio Salutati, disciple de Pétrarque et chancelier de la république, célèbre-t-il la *Fiorentina libertas* et affirme-t-il la primauté de la volonté humaine. C'est dans ce climat d'émancipation morale dont il peut voir les prémices artistiques que Masaccio fait ses débuts. La sculpture précède ici la peinture d'une bonne dizaine d'années, peut-être davantage. Outre Ghiberti qui remporte le fameux concours de 1401 devant Brunelleschi, il faut citer un autre concurrent malheureux – siennois il est vrai... – Francesco di Valdambrino. Ses statues de bois peint manifestent en effet une surprenante humanité et introduisent, avant Donatello, la vérité des émotions dans une douceur encore gothique. Prenant modèle sur l'Antiquité, Donatello y ajoutera le sens du drame, jusqu'au pathétisme, contrôlant la tension expressive par la plasticité. Masaccio n'aura donc plus qu'à regarder et à transposer, en suivant les suggestions de Brunelleschi.

Pour faire ce choix, il devra s'opposer à Masolino, bien que la restauration de la chapelle Brancacci ait rendu évidentes les affinités des deux hommes. Il devra surtout remonter un courant qui,

depuis le début du siècle, a vivifié la peinture florentine figée dans le souvenir de Giotto mais où on ne se soucie guère de l'organisation rationnelle de l'espace. Ce n'est pas par hasard que, pour la porte du baptistère, l'harmonieux Ghiberti finit par l'emporter sur l'abrupt Brunelleschi. Car on cherche alors à s'ouvrir à une représentation des sentiments telle que le « gothique international » la pratique un peu partout en Europe : avec élégance, voire excentricité. Ghiberti donnera donc le signal d'une saison gothique qui n'est pas une régression mais une métamorphose. Il sera vite suivi par une pléiade de peintres : Starnina et Lorenzo Monaco, d'abord, puis Rossello di Jacopo Franchi, Giovanni Toscani, Alvaro Pirez, le Maître de la Madone Straus, etc. Ceux-ci ne sont avares ni d'arabesques gracieuses ni de chromatismes éclatants. Cependant, le « gothique florentin » est froid, abstrait, cristallin, sans fantaisie ni espièglerie. Masaccio s'en souviendra. On assistera néanmoins à un concours d'*affetti* et d'*attitudini* complètement inédits, dont la nouveauté fera bouger la peinture. Cette souplesse picturale perdurera alors que la sculpture va explorer de nouvelles voies : Donatello s'y impose, Ghiberti s'y adapte et Michelozzo va de l'un à l'autre.

Les rythmes mélodieux et la sensibilité quasi névrotique de Lorenzo Monaco offrent jusqu'à sa mort, en 1425, le spectacle d'un art visionnaire. En 1420, Gentile da Fabriano arrive en renfort accompagné peut-être de deux futurs champions du « gothique international », Jacopo Bellini et Pisanello. Ceux-ci imposeront leur manière jusqu'au milieu du Quattrocento. Sous cette influence, Masolino lui-même atteint (vers 1420 ?) un inaccessible sommet de grâce et de tendresse avec sa *Madone de l'Humilité* que Zeri, la qualifiant de « *pensosita astratta* », a toutefois cru devoir lui retirer au profit de l'incertain Pesello. Il faut imaginer Masaccio au milieu de ces quadragénaires et quinquagénaires, affichant, juvénile, son *umanesimo volgare,* cet humanisme vulgaire que Florence n'adoptera pas sans réticence.

La postérité impose un parallèle entre Masaccio et Van Eyck. Mais c'est Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano et Masolino que Masaccio a sous les yeux, c'est-à-dire la grâce de la ligne, la profusion des détails, la splendeur du chromatisme. Il y répond par la rigueur de sa construction, le volume de ses figures, la sobriété de son coloris. Autrement dit à la fantaisie et à la convention il oppose sa logique et sa véracité. Il part du retable à fond d'or, que Van Eyck a écarté d'emblée, mais il cesse d'en faire l'écrin de séduisantes arabesques et de couleurs étincelantes. Il le transforme en un lieu d'opération mentale où le calcul est au service de la psychologie. Dans cette rupture avec le rêve gothique, Van Eyck est son rival inconnu. Tous deux cessent de considérer le monde sensible comme l'image d'une vérité transcendante. Ils refusent un naturalisme qui se bornait à insérer des fragments du réel dans un univers de fables et de légendes, et où la poésie le disputait au mysticisme. Ils imposent un réalisme qui entend prendre possession du monde. Leur conquête de la réalité passe par la maîtrise des phénomènes optiques, mais leur démarche diffère. Car Van Eyck observe, scrute, analyse sans discrimination et fait appel au pouvoir de la lumière pour unifier le microcosme pictural. Tandis que Masaccio raisonne, sélectionne, construit et instaure un ordre intellectuel autant que moral. Van Eyck traitera le visage humain avec la froide précision qu'il applique aux bijoux et aux étoffes précieuses. Masaccio, lui, s'intéressera à l'homme assumant son existence, un homme sans apprêts ni atours : n'est-il pas vêtu d'un simple manteau dans une cité réputée pour ses somptueux brocarts ! Ainsi la raison de l'un n'est-elle pas la raison de l'autre. L'approche analytique et empirique de Van Eyck lui permettra d'atteindre un absolu visuel, insurpassable : on l'imite, ou s'en inspire, on ne va pas plus loin – tout « progrès » à la mode de Vasari se trouvant exclu. Alors que l'approche méditée, calculée de Masaccio



387. Masaccio, *La Trinité.* 1426-1427. Florence, église Santa Maria Novella.

ouvre une voie inexplorée, ou presque. Les peintres ne s'y précipiteront pas, mais elle s'imposera peu à peu avec une telle autorité que ceux qui s'en tiendront à l'écart seront longtemps dévalués par l'histoire de l'art.

Rien n'interdit d'imaginer que l'an 1426, débarquant peut-être à Pise, Van Eyck ait pu rencontrer Masaccio, occupé à peindre le polyptyque de Ser Giuliano di Colino, notaire de son état. On doute, en revanche, que les deux artistes aient échangé à cette occasion, hypothétique, autre chose que des banalités. La philosophie n'est point leur affaire, l'histoire de l'art encore moins. « Espace italien » versus « atmosphère flamande », « attitude éthique et historique » contre « sereine contemplation », ils ne soupçonnent pas toutes ces modernes conceptualisations. Pour notre part, nous nous en tiendrons à une confrontation visuelle. Au Nord, lumière diffuse à perte de vue, dégradé chromatique, différenciation des textures, exploration d'un infini qui inclut le spectateur. Au Sud, lumière directe et systématique comme la perspective, couleur subordonnée, formes isolées, structure focalisée sur le premier plan, là où se déroule une action dont le spectateur reste à distance. Chacun, à sa manière, n'a de regard que pour la nature de l'homme, un homme qui ne se prend pas encore pour le centre de l'univers – Dieu est toujours là –, mais qui commence à avoir les pieds sur terre. « Soyons réalistes », semble nous dire leur peinture – si la peinture eut jamais quelque chose à dire.

Donc, face au réalisme sensible, empirique des Flamands qu'il ignore, Masaccio entreprend de bâtir un réalisme intellectuel, méthodique. Il en publie le manifeste sur les murs de Santa Maria Novella, la grande église des dominicains (une église gothique !) sous la forme d'une fresque : celle de la *Trinité*. On n'en connaît ni les circonstances ni la date 387
(1427 ?). C'est une démonstration irrécusable de la perspective géométrique appliquée à la peinture. Son illusionnisme architectural est si parfait qu'on a voulu y voir l'esprit, sinon la main de Brunelleschi, voire une suggestion d'Alberti. Nous parlions de manifeste : cette fresque est, en effet, le manifeste de la Renaissance, si l'on veut bien définir celle-ci comme la volonté de tout concevoir à la mesure de l'homme dans un cadre classique. Donateurs et personnages sacrés trouvent leurs places dans une construction symétrique en trompe l'œil qui fait surgir un simulacre de temple antique dans la profondeur du mur. À sa rigueur formelle s'associe la violente âpreté de la scène et l'équilibre de la composition commande la clarté d'expression. Cet exemple sera étudié, médité, comme un théorème.

La décoration inachevée d'une chapelle, un polyptyque démembré, une fresque de démonstration, tel est le Masaccio « essentiel ». À quoi l'on peut ajouter une petite *Madone de l'Humilité* (Washington) très restaurée, une *Madone à l'Enfant* (Florence, Palazzo Vecchio) proche du polyptyque de Pise, une *Nativité* (Berlin) ne faisant pas l'unanimité et trois portraits (Boston, Chambéry et Washington) dont l'attribution est discutée. Reste un panneau appartenant à un triptyque peint par Masolino pour Santa Maria Maggiore à Rome : *Saint Jérôme et saint Jean Baptiste* (Londres). Il s'agit 388
là probablement de la dernière œuvre de Masaccio. Son intensité d'expression demeure caractéristique, mais elle fait preuve d'un surprenant souci du détail, peut-être dû à une nouvelle rencontre : avec Gentile da Fabriano, à Rome ? Sa force morale reste soutenue par la même énergie plastique mais les deux saints s'avancent sur un sol... fleuri. Ceci donne à rêver sur l'orientation de Masaccio à la veille de sa mort. S'il avait vécu plus longtemps, comment aurait-il évolué ? Question sans réponse. Demandons-nous plutôt ce qui serait arrivé s'il n'avait pas existé.

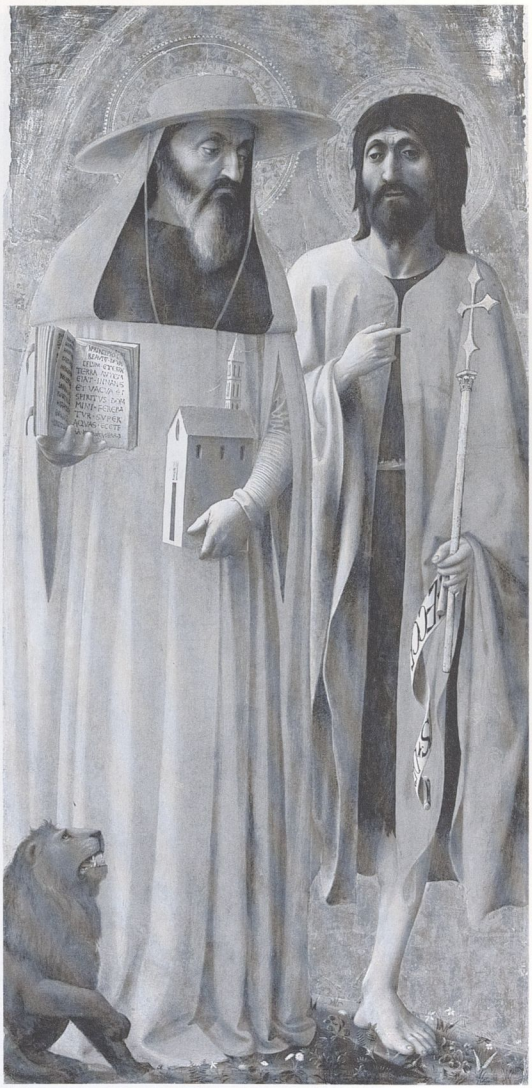
On imagine la surprise des confrères de ce jeune homme entreprenant qui n'a cure de leur exemple – encore la manière dont Gentile da Fabriano expérimente le jeu de la lumière dans la prédelle de son *Adoration des Mages* doit-elle intéresser Masaccio. 320
Certains l'admirent peut-être ; rien n'indique qu'ils soient conquis. On s'évertue aujourd'hui à déceler des traces de l'influence de Masaccio dans les dernières œuvres connues de Gentile da Fabriano, comme le *Polyptyque Quaratesi* où il montre une approche plus directe du réel. Cette influence paraît fort diluée. Masolino, quant à lui, s'éloignera rapidement : à son retour de Hongrie, il flirtera avec la perspective mais, dans ses fresques de Castiglione d'Olona, notamment, il restera fidèle à ses affabulations courtoises. En fait, la « révolution » de Masaccio aura du mal à se frayer un chemin dans un marché où règne une abondante production traditionnelle : la *bottega* du très conservateur Bicci di Lorenzo prospèrera jusqu'au milieu du siècle. On relèvera quelques échos de cette « révolution » chez Francesco d'Antonio, puis chez Arcangelo di Cola qui, avant Sassetta, fusionnera le « masacciesque » et le « gentilesque ». On ignore toujours qui, de Fra Angelico ou de Filippo Lippi, a été le premier à tirer la leçon de la chapelle Brancacci. Il faut bien constater que nul n'imite Masaccio, nul n'en redemande. Le peintre – faute de commandes ? – va rejoindre Masolino à Rome où il disparaîtra dans l'indifférence générale : Brunelleschi est le seul à parler d'une « grande perte ». Et son frère – car Masaccio a un frère ! – Giovanni di Ser Giovanni, dit le Scheggia (l'ébréché ?), soucieux de ne pas suivre sa trace, se fera une belle clientèle comme peintre de *cassone* au caractère aussi irréel que courtois.

Trop terrestre, ce Masaccio ! Stoïque, dirait-on, n'était sa jeunesse ! Son refus de l'anecdote, des détails propres à divertir le regard et à reposer

l'esprit ; sa répugnance à offrir une interprétation aimable des histoires sacrées ; le climat de son œuvre, où tout semble immuable, prédestiné, cela fait beaucoup à la fois. Un style aussi héroïque ne peut qu'attendre avant d'avoir des adeptes. Car l'austérité du fond suscite autant de réticences que la rudesse de la forme. Fra Angelico retiendra sa leçon de dignité mais l'auréolera de pureté céleste ; Lippi, tenté quelque temps par sa vigueur un peu triviale, choisira vite le parti de la séduction. Contrairement à Van Eyck qui s'inscrit dans une tradition où l'ont précédé les maîtres de la miniature franco-flamande et verra tout le monde adopter ses découvertes, Masaccio, lui, fera plutôt l'effet d'un épouvantail sur une volée de moineaux.

Dès lors, que faut-il donc entendre par l'enthousiasme de Vasari assurant que « les sculpteurs et les peintres les plus célèbres ne sont devenus excellents et connus qu'en s'exerçant et en étudiant dans cette chapelle » ? Les grands contemporains de Masaccio – Angelico, Lippi, Uccello – n'entreront vraiment dans la carrière qu'après sa disparition. Angelico est déjà au travail du vivant de Masaccio, mais il regarde encore vers le coloris irréel de Lorenzo Monaco et vers les aimables figurations de Gentile da Fabriano ; il se montre surtout attaché – et il le restera – aux rythmes élégants de Ghiberti. Sans doute commence-t-il à organiser avec lucidité les corps dans l'espace et à expérimenter les nouveautés perspectivistes, mais ce n'est pas, semble-t-il, avant 1433 qu'il diluera vraiment l'énergie de Masaccio dans une géométrie contemplative où le drame sacré est l'objet d'une paisible méditation. Lippi saisira dès 1432 son sens des volumes, de la monumentalité, mais sa vigueur initiale s'atténuera vite pour aboutir à une manière plus linéaire, plus détaillée et, ô combien, plus avenante. Quant à Uccello, il est fasciné par les jeux de la perspective dont il deviendra un virtuose, mais avec ses excentricités formelles, il restera aux antipodes de la vision humaine, sinon humaniste, de Masaccio.

À partir de 1425, Florence traverse en outre une période politique difficile, peu propice aux idées nouvelles. De 1427 à 1432, au moins, en peinture, c'est le vide. Quand Alberti reviendra de son exil à Venise puis à Padoue, il pourra écrire dans le prologue de son *De pictura* : « Depuis que je suis de retour ici [...], j'ai découvert que dans nombre d'hommes, mais particulièrement vous, Filippo [Brunelleschi], et notre proche ami Donato (Donatello) le sculpteur, et aussi Nencio [Ghiberti], Luca [della Robbia] et Masaccio, réside le génie d'accomplir de grandes choses ». Donc, en 1434, il n'y a point, pour Alberti, d'autre peintre à Florence que Masaccio, mort depuis six ans, dans sa vingt-septième année. Un Masaccio qui, sans le savoir, a su opposer la logique de la véracité à l'obsession des apparences. Un Masaccio sans qui l'Italie de Gentile da Fabriano et de Pisanello n'aurait peut-être pas su résister à Van Eyck.



388. Masaccio, *Saint Jérôme et saint Jean Baptiste.* 1428.
114 x 55 cm.
Londres, National Gallery.

XVIII

Quelle Renaissance ?

Un vigoureux appétit de vivre, voire une certaine arrogance à exister devaient animer les hommes du Quattrocento. Ils eurent tôt fait de se persuader que le monde naissait de nouveau, avec eux. Dédaignant leurs prédécesseurs empêtrés dans la *media aetas* – Vasari les traitera péjorativement de « *gotico* » ou de « *tedesco* » –, ils crurent trouver leur modèle dans l'Antiquité : un modèle de liberté et d'orgueil. Rompre avec le totalitarisme médiéval, promouvoir l'individu en quête de gloire, poursuivre la beauté par la connaissance, cette ambition informulée sinon inconsciente datait d'un bon siècle, peut-être davantage. La crise de l'Église, l'affaiblissement de l'Empire, l'émergence des monarchies nationales annonçaient alors que les temps allaient changer. Entre la mort de Saint Louis (1270) et celle de Charles V (1380), les prémices de l'aube nous paraissent évidents aujourd'hui, même si à l'époque on ne les distinguait pas toujours.

Dante discerne bien l'effondrement de l'ordre ancien mais c'est dans la Chrétienté qu'il place son espérance et ses désespérances ; Giotto brise les chaînes de la tradition et libère les aspirations latentes ; Pétrarque croit découvrir dans le fantôme de Rome l'archétype de la société idéale. Le retour à la nature et le retour à l'antique deviennent ainsi les deux piliers de la Renaissance que l'on voit émerger au début du Quattrocento. Vers 1400, la floraison du « gothique international », puis, dans les années 1420, sa métamorphose en « réalisme flamand », donnent pourtant à penser que la France et la Bourgogne auraient pu disputer le *grido* à l'Italie. Le retour à la nature s'y affirmait en effet d'une façon qui semblait plus irrésistible. On y prit congé de l'art courtois (sous l'égide de Philippe le Bon !) en une dizaine d'années, alors que les Italiens, qui avaient oublié Giotto, se complaisaient encore aux charmes d'un gothique d'importation. Ils s'y complurent longtemps.

De Vérone à Ferrare, de Rome à Mantoue, Pisanello triompha jusqu'au milieu du Quattrocento. Il avait un penchant certain pour le naturalisme, et une curiosité notable pour l'Antiquité. Il démontra vite sa maîtrise du raccourci et son intérêt quasi scientifique pour la vie animale. On exclut pourtant Pisanello de la Renaissance proprement dite.

Le problème de la reconstruction historique, c'est sa tendance à ignorer ce qui échappe à son cadre préconçu. Or l'obsession classificatrice a particulièrement sévi sur la Renaissance. Si l'on appréhende celle-ci comme un mouvement naissant à Florence dans les années 1420 et culminant à Rome au début du XVIe siècle, on court le risque de laisser de côté maintes œuvres contemporaines qui y restèrent plus ou moins indifférentes. Si on la considère en revanche comme une période dont Giotto et Pétrarque marquèrent les débuts, Machiavel et Titien la fin, on se contente de trouver ici ou là un dénominateur commun qui ne rejette personne. Quand Federico Zeri définit ainsi l'esprit renaissant : « Recherche de la lucidité spatiale, de la vérité psychologique qui éclairent l'homme sur lui-même, l'aidant à comprendre sa propre essence, à se libérer des mythes métaphysiques et des conventions sociales », cette approche décapante écarte à tort ou à raison maintes élucubrations symbolico-ésotériques dont se nourrissent nombre d'historiens des Quattrocento et Cinquecento. Elle reconnaît, en revanche, l'existence de courants antirenaissants qui cheminent en marge de la Renaissance et parfois tourbillonnent dans son sillage.

L'universalisme que l'on prête trop souvent à celle-ci n'est-il pas, dès le départ, biaisé par la rencontre, nez à nez pourrait-on dire, des deux « réalismes », celui de Van Eyck et celui de Masaccio ? Le succès du premier fut, on le sait, de loin le plus rapide, la *maniera fiamminga* s'exportant jusqu'à Naples alors que la *renovatio* florentine franchissait à peine les limites de la Toscane. Le goût gothique perdura longtemps en Italie, et la Florence des Medici elle-même eut des complaisances pour certains charmes courtois avant de céder à sa fièvre de raffinements philosophico-poétiques et aux chimères du néo-platonisme, voire à une « anticomanie » fantastique. Il ne faut pas sous-estimer par ailleurs la marge croissante de liberté dont jouis-

389. Donatello, *Saint Marc*. 1411-1413. Florence, Orsanmichele.

saient les peintres au Quattrocento : la diversification de leurs conditions de travail, la fragmentation de leurs lieux de production favorisaient l'autonomie de la création. D'où la nécessité de distinguer les artistes qui appartiennent au mouvement propre de la Renaissance de ceux qui empruntent seulement quelques formules à son esprit, et de ceux qui persistent à lui tourner le dos.

À FLORENCE, ET PAS AILLEURS

Un premier style de la Renaissance naquit donc à Florence durant le premier quart du XVe siècle. Il s'ébaucha quand le sens de l'espace cessa de reposer sur l'expérience intuitive de quelques artistes pour devenir un système scientifique porteur de cohésion et d'unité ; quand les attitudes furent conçues et représentées à partir d'une étude précise de l'anatomie, et l'expression des sentiments traduite de l'observation des êtres, au lieu d'obéir à des règles sociales ; quand une signification morale fondée sur un mélange de stoïcisme et d'évangélisme supplanta les divagations nostalgiques ou mystiques d'antan ; quand l'ornement se trouva limité et subordonné à l'essentiel, tandis que le contour se substituait à l'arabesque. Et ce à Florence, et pas ailleurs. Cette fois, nul ne discute cette priorité, sinon cette prédominance.

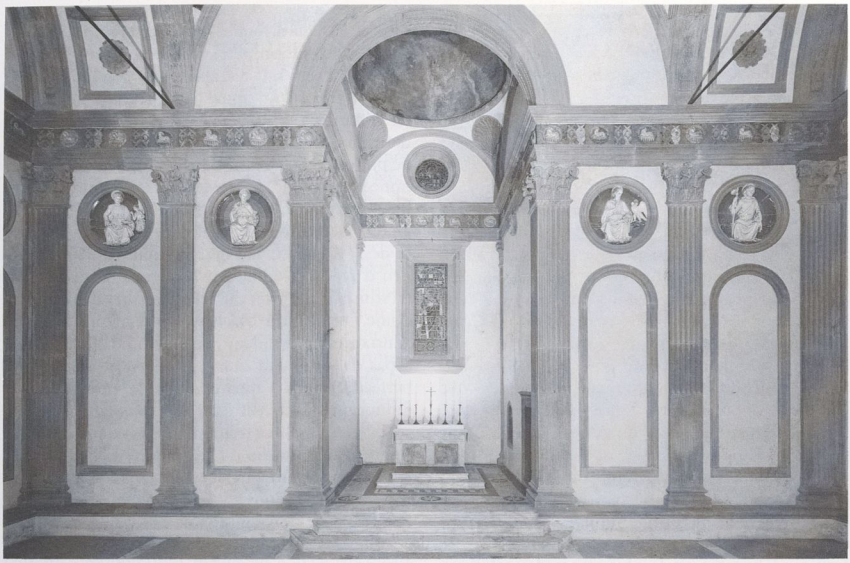
La Florence de Giotto avait eu la Sienne de Simone Martini pour rivale ; la vogue de l'art courtois l'avait laissée sans ressort jusqu'à ce qu'elle s'y rallîât. Et voilà que les années 1420 virent surgir à tous les coins de rue les signes des temps nouveaux : ils éclataient sur les statues autour d'Orsanmichele, sur la façade de l'Ospedale degli Innocenti, sur la porte nord du baptistère, dans la coupole du Duomo et dans les fresques de Santa Maria del Carmine. Avec les années 1430, ce furent les *pale* de Fra Filippo (Lippi) et de Fra Giovanni (Angelico) qui prirent d'assaut les autels, tandis que Donatello décorait la sacristie de San Lorenzo, que Brunelleschi édifiait la chapelle Pazzi dans le cloître de Santa Croce, et que Ghiberti fondait les reliefs dorés de la porte du Paradis. Les Florentins ne furent pas les derniers à en déduire qu'ils constituaient l'avant-garde d'une humanité nouvelle.

Les bords de l'Arno étaient peuplés de gens entreprenants et parfois singuliers qui, non contents d'avoir résisté à l'impérialisme viscontien et d'étendre leurs activités commerciales jusqu'à la mer du Nord, se lançaient dans une réforme… fiscale. En 1427 ! La guerre avec Milan venait de reprendre, les besoins d'argent devenaient pressants – d'où la décision de procéder au recensement de soixante mille foyers toscans, le *Catasto*, c'est-à-dire de plus de deux cent soixante mille âmes. La Toscane était la région la plus urbanisée d'Europe : Florence comptait alors près de quarante mille habitants et les cités alentour qui avaient dû lui déclarer allégeance – Pise, Pistoia, Arezzo, Prato, Volterra, Cortona, etc. – en totalisaient ensemble près de trente mille. Mais, au début du Quattrocento, Florence abritait trois fois moins d'hommes qu'avant 1348 ! Les deux tiers des cent vingt mille citoyens qu'elle rassemblait du temps de Giotto, et qui faisaient d'elle l'une des villes les plus peuplées d'Europe, avaient péri. Et la peste de 1400 avait ajouté douze mille victimes à cette hécatombe. Autant dire que la population flottait dans la ceinture de murailles dont la ville s'était entourée au début du Trecento. On y mourait vite, l'été surtout : pendant ces années 1420, grandes et fécondes, deux décès sur cinq étaient encore dus à la peste. Funèbre ambiance qui, loin d'engendrer le découragement, incita au contraire quelques riches familles florentines à embellir leur existence, à assurer la prospérité de la cité et à y créer un idéal de civilisation. Avec un peu de cynisme, nous dirions que le nombre ne sied pas à la beauté, sinon au progrès.

Peut-être même sa faible densité de population fut-elle propice à Florence, comme la présence permanente de la mort favorisa son amour de la vie. Ne constate-t-on pas, après chaque dévastation pestilentielle, un surcroît de mariages et de naissances ? La maladie frappait surtout les jeunes, mais à peine songeait-on aux espoirs fauchés avant l'âge, aux talents avortés. Un extraordinaire vent d'optimisme soufflait dans cette ville dépeuplée d'à peine cinq kilomètres carrés qui, depuis un siècle, n'avait guère changé, et que l'on pouvait arpenter, du nord au sud et d'est en ouest, en moins de vingt minutes. Il est vrai que 5,2 pour cent des Florentins résidaient hors des murs, dont 1,3 pour cent à l'étranger : cette expansion territoriale, qui livrait peu à peu la Toscane aux appétits florentins, et ce dynamisme exportateur entretenaient l'allégresse.

Cependant, l'inégalité sociale était profonde. Cent familles, nous révèle le *Catasto*, possédaient le quart de la richesse globale : les Strozzi détenaient 2,6 pour cent du capital taxable, les Bardi 2,1 pour cent, les Medici 1,9 pour cent, les Alberti, les Albizzi, les Peruzzi 1 pour cent, – soit 10 pour cent appartenant à six familles. Et l'on ne rougissait pas de ses richesses. On les exhibait. Au Trecento, on célébrait les défunts en louant leur renonciation aux biens de ce monde. Au Quattrocento, on se sentait obligé de se montrer généreux et munificent, de cultiver la splendeur et l'hospitalité, et de mettre sa fortune acquise par le travail au service de la communauté.

Florence était la dernière cité communale à ne pas être tombée sous la coupe d'un tyran. Dans



390. Filippo Brunelleschi, intérieur de la chapelle Pazzi. 1429-1444. Florence.

l'extrême péril que faisait planer l'ambition des Visconti, elle se donna un gouvernement capable de promptitude et de secret : une oligarchie dont la base était constituée par les huit cent quatre-vingt-onze personnalités les plus imposées, appartenant aux neuf grandes guildes. Cette oligarchie de marchands d'habits, gens de comptes, notaires, etc., était tempérée par un idéal civique inspiré de l'Antiquité : lorsqu'en 1428, Leonardo Bruni prononça l'éloge funèbre de Giovanni Strozzi, il célébra la liberté comme la source de la vitalité politique et culturelle de Florence.

La psychologie commandait à la morale, et la *virtù* s'affirmait comme un défi à la guerre et à la peste, c'est-à-dire à la mort. Dans ce cadre tragique, le Quattrocento, Florence en tête, découvrit qu'il n'y avait point de force spirituelle ni de grandeur humaine sans le secours de la passion. Idées et idéaux se nourrirent de cet enthousiasme. « Là où il y a *virtù*, richesse et pouvoir ne manqueront pas », écrivit Alberti.

En 1444, Florence vit s'élever le Palazzo Riccardi (Medici), puis les palais Rucellai, Pitti, Pazzi, Strozzi, etc. Cela devait inexorablement conduire les grandes familles florentines à adopter dans les années 1460 une manière de vivre trop aristocratique pour ne pas s'éloigner de l'humanisme civique. L'accumulation engendra l'ostentation (Florence comptait alors une centaine d'orfèvres), et l'optimisme du premier Quattrocento se dissipa avec le néo-platonisme. Florence, et toute l'Italie avec elle – Venise exceptée – devint la proie des puissances monarchiques qui s'édifiaient au-delà des Alpes, et un modèle pour les artistes de l'Europe entière.

L'« *UOMO UNIVERSALE* » ?

En ces vertes années 1415-1425, le patronage de la commune et de ses guildes obéissait à la fierté que symbolisait le *Saint Georges* de Donatello, à la piété que manifestaient les bronzes du baptistère fondus par Ghiberti, et à la charité qu'exerçait l'Ospedale degli Innocenti construit par Brunelleschi. Mais lorsque Alberti, revenu d'exil, célébra dans le prologue de son *De pictura* la colossale coupole qui s'élançait au-dessus de Santa Maria del Fiore, il éclatait d'orgueil : « Dans notre cité embellie comme nulle autre [...], dit-il, s'adressant à Brunelleschi, notre renommée sera beaucoup plus grande si, sans maîtres et sans modèles, nous découvrons dans les arts et dans les sciences des choses dont nul n'a jamais entendu parler et que personne n'a jamais vues »...

Né au début du siècle (1404), Leon Battista Alberti avait passé sa jeunesse à Venise, à Padoue et à Bologne. Peut-être était-il aussi allé en France. On comprend que l'esprit novateur qui régnait à Florence l'eût conquis. Il y découvrit le sens du concret et une approche directe, voire agressive chez un Donatello et un Masaccio, qui l'enthousiasmèrent 391

d'autant plus que cet homme encore jeune était habité par la mélancolie. Écrivain et architecte, peintre à l'occasion, sculpteur et musicien, Alberti fut longtemps considéré comme l'archétype de l'« *uomo universale del primo Rinascimento*[1] ». Il avait appliqué les exigences de la raison à son étude de la nature, estimait-on, et tenté de conjuguer cette démarche scientifique au classicisme. Sa conception harmonieuse, mesurée, du monde et de la société incarnait comme nulle autre l'idéal du Quattrocento. Une vue simpliste, pour ne pas dire erronée.

En fait, Eugenio Garin, qui prit la peine de lire son abondante production littéraire, nous a fait découvrir que ce théoricien et moraliste était très différent de l'image qu'on en avait, et le Quattrocento avec lui. En proie à la *fatica di vivere*, Alberti médita longtemps sur l'absurdité de l'homme, cet être chimérique, *quasi umbra d'un sogno* (presque l'ombre d'un songe). Un vrai fou qui, *subito che nasce, piange la sua infelicita* (sitôt né, pleure sur son malheur), avant, dit-il, de s'empoigner furieusement avec une fortune aveugle. Loin de se livrer à la rhétorique humaniste, Alberti ne celait point sa piètre opinion de ses semblables. Il écrit : « L'homme est la plus atroce des créatures [*uomo efferatissimo*], un danger mortel pour les autres et pour lui-même. » Nous voici loin du fougueux optimisme qui prêtait à la vertu le don de vaincre le hasard. Nulle providence en qui espérer dans les convulsions d'une existence insensée. L'idée même de Dieu était singulièrement absente chez Alberti et la mort lui apparaissait comme un cadeau de la nature car « il n'y a pas de si grande misère dont elle ne te débarrasse ». Pour lui, l'*uomo virtuoso* ne pouvait que faire preuve de force d'âme, voire renoncer à tout désir : « Modère tes opinions et tes jugements, tempère tes affections et tes élans. Un amour modéré éteint la volonté. La volonté éteinte, le désir disparaît. Ne désirant plus, il t'importera peu d'avoir ou de ne pas avoir ce que tu as cessé d'estimer. » Il y avait du Schopenhauer dans ce stoïcisme, et aussi du Machiavel. « S'adapter aux circonstances en simulant et en dissimulant [...] Il n'y a pas de sentiment que l'on ne puisse cacher à la perfection sous l'apparence de la probité et de l'innocence », écrit-il dans son *Momus*. Ayant mis ses talents d'architecte au service de tyrans aussi distingués que Lionello d'Este, Sigismondo Malatesta et Ludovico Gonzague, il savait à quoi s'en tenir. Et il était sans illusions : « Les dieux eux-mêmes ont fait que toute œuvre humaine soit vaine. »

Alberti ne reconnaissait de vérité que dans la seule nature immanente, créatrice de beauté. Il y puisait, par l'investigation et la démonstration mathématiques, les fondements d'une construction mentale qui trouva sa pleine expression dans l'architecture d'abord, puis dans l'art en général. Célébrer la beauté de la nature n'invitait-il pas à rêver d'un monde nouveau ? Pouvait-on édifier celui-ci par la raison ? Alberti voyait dans la contemplation de la beauté l'unique sens positif de la vie : « Heureux suis-je d'avoir pu tirer quelque satisfaction de l'exercice des arts [...] D'autres pourront juger le profit que j'ai tiré des lettres. » Ainsi s'employa-t-il, angoissé et ironique, à résoudre le conflit entre nature et volonté. En quoi il était bien homme né des cruautés de son temps, et non point humaniste raisonneur et rassurant.

De ce moment crucial que furent à Florence les débuts de la Renaissance, on a voulu faire le point de départ d'une marche triomphale vers la libération de l'homme. En fait, tout au long du Quattrocento, la conscience d'un monde agonisant et la recherche tâtonnante d'un avenir confus nourrirent une alternance permanente de confiance et de désarroi. Certes, quelques individus hors du commun choisirent, comme l'écrit Eugenio Garin, de « faire appel au pouvoir créateur de l'homme – ce pouvoir qui vainc le destin, qui change les données du hasard, qui construit un monde à sa mesure ». Mais ceci ne préjuge pas de la continuité qui exista nécessairement entre le monde médiéval et le monde humaniste, ni des velléités de « renaissance » du premier. Cependant, il y avait bien au XVe siècle un désir profond de changement qui trouva sa direction dans l'art mieux que dans la pensée. La tendance à ratio-

391. Leon Battista Alberti, *Autoportrait*. Vers 1435. Paris, Bibliothèque nationale.

1. « L'homme universel de la première Renaissance. »

naliser et le penchant à exalter l'individu se manifestèrent ainsi au même moment à Florence non sans contradiction. Tous deux proposaient comme une réponse à l'inquiétude quotidienne.

Confrontés à la violence du destin et à l'indifférence des cieux, les hommes ont toujours prié. Ce qui était nouveau à l'époque sur les bords de l'Arno, c'était l'affirmation de la dignité humaine. Non point que l'homme, ce pauvre diable, devînt le centre du monde, comme on le répète trop souvent. Mais il s'efforçait de tenir la tête haute.

C'est ce qui éclate dans les sculptures de Donatello, les fresques de Masaccio et les constructions de Brunelleschi. Celles-ci ne sont pas un produit de la société florentine, mais un défi à la crise qu'elle connaît. Le rationalisme architectural de Brunelleschi ne traduit pas seulement son ambition civique : dans le rythme spatial qu'engendrent proportions et perspectives s'affirme un véritable art conceptuel, au service d'une volonté de clarté et de pureté. Donatello et Masaccio mirent en œuvre, chacun à sa manière, la même volonté de dépouillement, en cherchant à atteindre l'humanité concrète à travers son expression dramatique. Devant Masolino qui embellissait le réel, Masaccio choisit d'en extraire, non sans brusquerie, la vertu. Dans les fresques de la chapelle Brancacci, rien ne le révèle mieux que l'attitude des mendiants au passage de saint Pierre : pour la première fois, nous voyons la maîtrise de soi exprimée face à une souffrance physique ou morale. Et nous le devons à un homme jeune, qui allait disparaître prématurément, comme tant d'autres à l'époque !

La beauté n'est pas un luxe, elle incarne la civilisation même qui s'édifie, à tout moment et en tout lieu, dans un imprévisible flot de sang et de larmes. Notre société qui détourne les yeux devant la mort a perdu ce sens de l'admiration qui ne va pas sans courage. D'où son idéalisation de la Renaissance et, plus encore, de ses prémices, qu'elle voit... trop polies pour être vraies. Le caractère intellectuel de l'humanisme, les aspirations à la fois individualistes et universalistes qu'il recèle, et que nous n'hésitons pas à reprendre à notre compte, ont fini par nous montrer les hommes du Quattrocento comme affranchis des contingences historiques. La passion qu'ils manifestèrent plus ou moins consciemment dans la création artistique fut au contraire un effort désespéré pour échapper aux ténèbres. Non point à la prétendue obscurité du Moyen Age, mais à la nuit qui enveloppait leur existence, aux prises avec deux divinités aveugles : *Fatum* et *Fortuna*. Si l'art se tournait vers la mathématique, ce n'était point tant pour appréhender la réalité que pour la dominer.

La perspective faisait concurrence à Dieu, c'est-à-dire au hasard. Car les aléas de la vie, l'homme les affrontait jour après jour. Organiser le visible selon

392. Piero della Francesca, *Sigismondo Malatesta*. Vers 1451. 44,5 x 34,5 cm. Paris, musée du Louvre.

les règles de la *commensuratio*, c'était lui donner ces proportions harmonieuses qui, face aux tourments de l'existence, apportent la paix de l'esprit. L'application du théorème perspectif comme méthode rationnelle de construction de la forme constituait alors une démarche révolutionnaire. La forme était un moyen de s'élever au-dessus des trivialités du quotidien et de s'éloigner des imperfections du vécu. Mais pourquoi l'activité créatrice se concentra-t-elle comme jamais depuis l'Antiquité sur les arts visuels ? Le spiritualisme franciscain ? L'accumulation capitaliste ? Les vestiges romains ?...

Si une œuvre d'art peut être considérée comme la meilleure solution d'un maître au problème qui lui est posé, nul doute que d'exceptionnels ingrédients se trouvèrent réunis à cet effet sur les bords de l'Arno dans ce moment précis : la rencontre entre la pratica acérée d'un peuple d'agiles banquiers et marchands avec les aspirations humanistes stimulées par l'étude des textes anciens. La démarche perspectiviste est donc aussi positiviste qu'esthétique et le sens de la forme s'étend à tous les aspects de la vie, conférant à chaque attitude, chaque geste, une espèce de distance, sinon de noblesse, par rapport au réel. Lorenzo de' Medici l'exprima à merveille dans ces vers adressés à sa maîtresse : « *Se tu vai, stai o siede/Fa d'aver sempre maniera*[2]. » Ce souci d'associer le style à la conscience de soi gagna tous ceux qui prétendirent tenir un rôle ou un rang, sinon tout un peuple. Mais dans ce désir de grandir autant par les apparences que par les actes, l'esprit des Florentins fut plus hanté par Rome que par la Grèce. Et dans cette Rome dont

2. « Où que tu ailles, que tu sois, que tu te tiennes, aie toujours la manière de le faire. »

on déterra les mœurs et les lois, c'est, curieusement, sur la tradition de l'*imperium* plus que sur les arts et les lettres que l'on se pencha – comme Machiavel opposant la férocité romaine à la faiblesse italienne. Le paradoxe sera que Florence, tournée vers Rome, deviendra une nouvelle Athènes.

UNE ANTIQUITÉ IMAGINAIRE

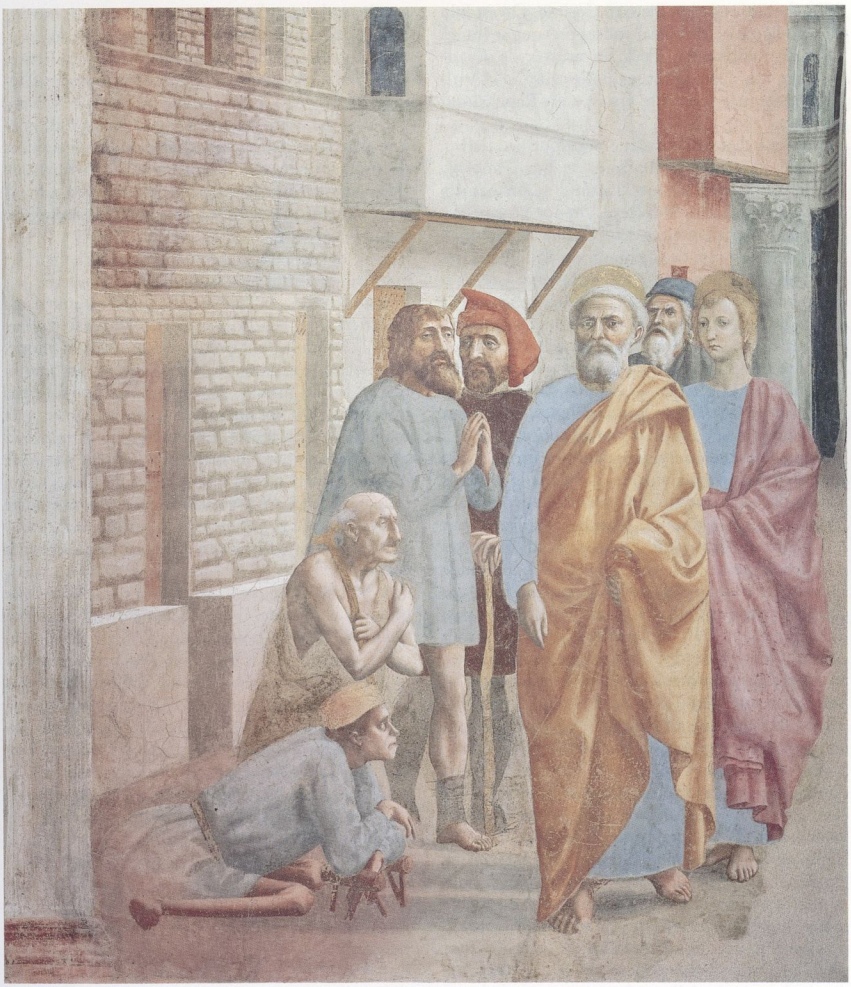
Lorsque Pétrarque arriva à Rome, en 1337, il fut illuminé par une vision du passé où l'Antiquité lui apparut comme une époque de splendeur. Les Boccaccio, Dondi, Salutati, etc., qui s'engouffrèrent à sa suite dans les ruines et déchiffrèrent les inscriptions, interrogèrent les monnaies et mesurèrent les monuments, hésitaient encore à admirer les statues qu'ils voyaient souvent comme des idoles. Humanisme versus théologie ? Les premiers érudits qui entreprirent la description de Rome – Biondo et sa *Roma instaurata* (1446), Poggio et son *De varietate fortunae* (1448) – étaient des fonctionnaires de la curie. Ainsi le patron d'Alberti, Giovanni Rucellai, riche et pieux marchand florentin, passa-t-il deux semaines à Rome, en visitant les églises le matin et les antiquités l'après-midi. En fait, Aristote et la scolastique régnaient encore dans toute l'Europe, et seules les universités de Florence et de Ferrare s'étaient ralliées à l'humanisme sans arrière-pensées. Qui mieux qu'Alberti, *abbreviatore apostolico* et maître d'œuvre du Tempio Malatestiano, pouvait symboliser la coexistence qui s'instaura durant le Quattrocento entre les deux Rome, l'ancienne et la nouvelle ? Sa *Descriptio urbis Romae* (1433), puis son *De re aedificatoria* (1452) inspirèrent à Bernardo Rucellai, fils de Giovanni, son *De urbe Roma* qui, à la fin du siècle, marqua l'apparition d'un véritable esprit « antiquaire ».

Dans une période de crise ou de transition, l'individu éprouve le besoin de donner à son existence une cohérence, sinon un sens, qu'il ne trouve pas toujours dans son environnement immédiat. Les balbutiements de l'archéologie révèlent dans une certaine mesure l'aspiration de l'époque à découvrir dans la nuit des temps une lueur susceptible d'éclairer son avenir. Mais, pour ce qui est du visible et des arts qui l'ordonnèrent, où le chercher, cet homme de la Renaissance qui, sur le modèle de l'Antiquité, voulait rivaliser d'énergie et de raison ?

Antiquité imaginaire. Dans ses *Commentaires*, Ghiberti n'hésita pas à accuser les premiers chrétiens et les « barbares » d'avoir détruit peintures et sculptures antiques. Sans doute Brunelleschi et Donatello avaient-ils arpenté les ruines du Forum, mais Masaccio (même si l'on retient l'hypothèse de son voyage à Rome en 1423) semble bien n'avoir entrevu l'Antiquité qu'à travers ses deux aînés. Du reste, c'est Pisanello, et non Masaccio que les humanistes de toutes les cours d'Italie comparèrent aux Anciens. Ledit Pisanello hérita des dessins que Gentile da Fabriano avait exécutés d'après des sarcophages, cependant que son rival Jacopo Bellini se complaisait à imaginer des architectures *all'antica*. Ces deux champions du « gothique international » furent donc les premiers peintres « archéologues », après Altichiero qui avait peint à Vérone la *Prise de Jérusalem* et le *Triomphe de Titus et de Vespasien*. En fait, le monde antique n'avait jamais cessé d'être présent ; il avait déjà fait l'objet de « renaissances » plus ou moins avortées aux VIII-IXe, puis au XIIe siècles. La production artistique s'attachait à réutiliser images et formes classiques, selon le très singulier « principe de disjonction » défini par Panofsky, qui voulait que les thèmes antiques revêtent les modes contemporaines et que les modèles classiques incarnent l'iconographie chrétienne. C'est seulement en prenant ses distances avec l'Antiquité, et en la considérant comme un monde aboli, inaccessible, que le Quattrocento put en poursuivre le rêve. Au milieu du siècle, à Padoue, quand Mantegna peignit ses soldats romains vêtus et équipés à la romaine, le contenu rejoignait enfin la forme, et réciproquement.

En réalité, dans cette quête de la tradition antique, les lettres étaient alors plus à leur affaire que les arts, car le contenu l'emportait sur la forme. Aussi l'image d'une « avant-garde » renaissante scrutant interminablement les marbres romains nous semble-t-elle pour le moins suspecte. Nul doute que l'étude des textes anciens, en particulier de Cicéron, n'eût exercé une profonde influence : l'art du discours structurait l'art tout court. Le *ut rhetorica pictura* (qui précède d'un bon siècle le *ut pictura poesis*) fut le premier commandement albertien. S'inspirer de l'art oratoire, c'était en adopter les buts : plaire, émouvoir et convaincre. L'alignement de la représentation picturale sur le verbe fut donc le chemin le plus rapide de la Renaissance vers l'Antiquité.

Mais de quelle Antiquité s'agissait-il ? Pas celle que Vasari puis le positivisme du XIXe siècle réduisirent à une vision académique, en sous-estimant l'originalité et la diversité du Quattrocento. Certes, nombre de travaux érudits ont mis à jour les sources iconographiques, leurs dérivations et leurs métamorphoses. Mais la création artistique, et surtout picturale, est beaucoup plus complexe, sinon confuse, que ces références ne donnent à le croire. Plus profonde la création d'un artiste, plus difficile la recherche de sa genèse. « Ni maîtres, ni modèles », avait proclamé Alberti. Il ne pouvait en être autrement, car l'Antiquité n'était qu'un mythe nourri de monuments à l'abandon et de textes éparpillés : il fallut un bon siècle pour recoller tout cela. De la statuaire romaine, il ne subsistait qu'une poignée



393. Masaccio, *Saint Pierre guérissant les malades.* 1427. Florence, église Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

d'exemples ; en revanche, il y avait beaucoup d'ouvrages courants : monnaies et médailles, camées, sarcophages et, pense-t-on, beaucoup de peintures murales d'un intérêt mineur. Mais peu de chefs-d'œuvre. Faut-il considérer comme tels les *Dioscures* ou la *Louve romaine*, le *Dieu Tibre* ou les statues de Constantin ? Dès lors qu'un regard curieux se posait sur ces œuvres, en tirait-il un puissant stimulant ? En fait, leur valeur artistique importait moins que l'exemple qu'elles offraient, pour qui voulait y voir l'expression d'une nature rationalisée. Rome semblait, en effet, avoir suivi Alberti, esprit pratique et rien moins que mystique – une âme romaine ! – dans ses conseils invitant les artistes à imiter la nature avec mesure et discernement, et à créer des œuvres tirant leur force de leur simplicité. Mais Rome avait enfanté plusieurs styles successifs et il y en avait pour tous les goûts. À chacun de choisir selon ses besoins et ses désirs à travers époques et modes. Parmi les thèmes, les idées, les sentiments, les modèles, les formes, l'artiste prenait ce qui lui convenait. Cet éclectisme produisit un joyeux bric-à-brac où l'interprétation rigide d'un Mantegna croisait la névrose voluptueuse d'un Botticelli ou le

délire fantastique d'un Piero di Cosimo. On est loin du paradigme ou de l'idéal conceptuel que se forgea la haute Renaissance. Pour les artistes du Quattrocento il n'y eut point, et pour cause, d'« Antiquité classique » ; sans le savoir, c'est Raphaël qui l'inventa.

Sur les traces d'une tradition quelque peu fictive, on voit Donatello introduire ce que Panofsky appelle son « naturalisme fanatique », un naturalisme que Masaccio, bon élève, atténue à peine. Le génie de Florence que ces deux artistes inspirent au début du siècle sera de maintenir un équilibre entre le retour à l'antique et le retour à la nature – celui-ci n'ayant aucun contrepoids chez les Flamands. La démarche florentine ne sera pas elle-même toujours très lucide et connaîtra maints avatars dont le moindre ne sera pas l'attrait suscité par l'approche flamande de la réalité, justement. Ainsi peindra-t-on d'abord des figures non classiques, et souvent contemporaines, dans un décor *all'antica.*

Les sujets classiques traités dans une forme qui se veut classique n'apparaîtront que dans la seconde moitié du Quattrocento. Non sans équivoques. À Padoue, puis à Mantoue, Mantegna utilisera tout un répertoire de motifs antiques pour orner ses mises en scène, et les rehausser : c'est là question de vocabulaire plus que de style. Mantegna n'est pas classique, mais antiquisant. C'est le maître du pastiche classicisant. À Florence même, les thèmes tirés de la mythologie ou de l'histoire gréco-romaine resteront d'abord confinés à la peinture de *cassone* et de *desco da parto,* c'est-à-dire de mobilier. Quand les ruines elles-mêmes, tel l'arc de Constantin, feront leur entrée en peinture, ce sera pour servir de cadre à de pieux sujets. Sitôt que le profane, le païen obtiendront le droit de figurer, les formes s'animeront, emportées dans un tourbillon de chevelures et de draperies. Le calligraphisme aigu d'Antonio Pollaiolo, de Botticelli et de Filippino Lippi fera ressurgir, dans une sorte d'excitation émotionnelle, des fantômes néo-gothiques. Elle annoncera, en même temps, les hallucinations du « maniérisme ».

Que dire des monnaies et reliefs antiques dont un Ghirlandaio parsèmera ses ouvrages pleins de dignité bourgeoise ? Il y a dans ces *anticaglie* beaucoup de pacotille, comme chaque fois qu'une découverte, ou une redécouverte, devient une mode. Ainsi des « grotesques » qui peuplaient la Domus Aurea de Néron : ils sont parfaitement anticlassiques et le goût s'en répand pourtant à partir des années 1480 au point de séduire Raphaël. Tout ce langage décoratif relève de l'anticomanie plus que de l'aspiration au classicisme. On est loin de la simplicité et de la grandeur de la haute Renaissance, même si l'on s'en trouve à l'orée. C'est seulement à son apogée que le mouvement renaissant réussira, un court instant, à se stabiliser et à harmoniser ses divers emprunts, plus ou moins fondés, à l'Antiquité.

Cependant, nul ne se doute alors que cet introuvable classicisme a peut-être fait une apparition précoce à quelques dizaines de kilomètres de Florence, avec Piero della Francesca et son souverain détachement. Un Piero qui, comme le voulait Alberti, s'affirme peintre d'histoire avec une composition et une plastique parfaitement classiques, dépouillées de toute ornementation antiquisante et libres de références archéologiques. Un Piero dont on est tenté de dire qu'il réincarne, en toute innocence ou ignorance, l'art grec du Ve siècle.

Cet aveuglement s'explique. En regardant les vestiges de Rome, les artistes chapeautés par les humanistes découvrent une disparité de solutions stylistiques qui légitime leur liberté. Voire leur anarchie. L'Antiquité leur paraît quelque peu chaotique, les époques s'imbriquant les unes dans les autres. Où est le fil d'Ariane ? Ils l'ignorent, ils ne sont pas historiens. On les presse d'imiter la nature à la manière de l'Antiquité. Ceci prête à confusion. Les choses semblaient tellement plus simples quand le monde naturel n'était que le reflet de Dieu, vérité immatérielle ! L'art révélait alors ce que personne ne pouvait voir ! Or maintenant, le peintre doit montrer ce que son œil perçoit, et non ce que son esprit conçoit.

« Nul ne niera que le peintre n'a rien à faire de ce qui n'est pas visible. Il doit seulement représenter ce qui peut être vu », nous confirme Alberti dès la première page de son *De pictura.* On ne saurait être plus clair. Plus précis. Le traité d'Alberti n'est pas l'œuvre d'un doctrinaire écrivant *a posteriori,* érigeant les achèvements du passé en principes intangibles. Il propose une approche du réel qui, fondée sur la raison, soit accessible à tous. Une méthode, en somme, qui ne trouvera son accomplissement que... soixante-quinze ans plus tard, avec Raphaël dans l'*École d'Athènes.*

LA PERSPECTIVE FAIT CONCURRENCE À DIEU

Au commencement, il y a la nature qu'il s'agit moins d'imiter que de reconstituer : le peintre ne promène pas un miroir, il fait un tri. Pourquoi procède-t-il à une sélection et à un agencement sévères ? Pour extraire la beauté des apparences. Consignes : « Prenons donc toujours dans la nature les choses que nous devons peindre et choisissons constamment en elle ce qu'elle a de plus beau. » Nul idéalisme dans cette démarche, mais l'application d'un procédé, d'une technique pourrait-on dire, pour parvenir à « une certaine harmonie régulière entre toutes les parties, harmonie telle que rien ne pourrait être ôté ou ajouté ». Ne pas oublier qu'Alberti,

adepte de la mathémathique (?), était aussi un moraliste : son esthétique répond à un choix éthique.

Ainsi l'artiste doit-il s'appliquer à composer une action mémorable où gestes et expressions susciteront l'émotion du spectateur. Il a d'abord pour mission de raconter une histoire, une histoire grosse de sentiments, de passions, mise en scène avec « abondance » et « variété » sans pour autant sombrer dans la « confusion » ou le « tumulte », une histoire respectueuse de la dignité des acteurs. Car il ne s'agit pas de copier la vie, mais de la rendre stimulante en faisant surgir les vérités fondamentales enfouies sous les apparences. L'ordre du monde ? Vers la fin du siècle, Luca Pacioli voudra définir les mesures et les proportions du corps humain « par lesquelles Dieu révèle les plus profonds secrets de la nature ». Là aussi, Alberti anticipe quelque peu, car en 1435 la grande majorité des ouvrages picturaux sont consacrés au culte, à la dévotion, avec force Vierge à l'Enfant, force saints, etc. Seules les prédelles commencent à s'ouvrir aux *istorie*. Admirons qu'Alberti ait su déceler dans ces panneaux de dimensions réduites, souvent peu visibles, l'avenir de la peinture.

Si l'art de peindre, comme l'affirme celui-ci, « contribue aux plus honorables plaisirs de l'esprit », c'est parce qu'en exaltant la forme, on va pouvoir choisir dans la nature et faire mieux qu'elle. L'artiste ne peint pas les choses comme elles sont, mais comme il décide de les peindre. « Voici la réalité telle que je la vois », semble-t-il dire. Et son œuvre répond pour lui : « Voici la réalité créée. » La perspective servira cette volonté : raisonnée ou rationnelle, centrale ou linéaire, géométrique ou mathématique – classique en somme. Elle permet de représenter les trois dimensions de l'espace sur une surface à deux dimensions dont Alberti, proposera une définition à la fois universelle et... arbitraire. Certes cette *perspectiva artificialis*, expérimentée par Brunelleschi, appliquée par Donatello et Masaccio, et maintenant théorisée par Alberti constitue un irrésistible moyen de produire l'illusion de la profondeur, mais ce n'est jamais qu'une convention, un procédé parmi d'autres car ladite perspective peut être monoculaire ou binoculaire, bifocale, curviligne, etc. La « *costruzione legittima* » (Alberti ne parle pas de *prospettiva*) correspond, elle, à une vision monoculaire, reposant sur l'immobilité de l'œil et éliminant les déformations latérales et verticales. La surface du tableau s'établissant sur un plan équidistant à l'intersection de la pyramide visuelle dont l'œil est le sommet, chaque rayon tracé à partir de celui-ci permet, comme un compas, de mesurer la hauteur, la largeur et la profondeur des objets. Dès lors la scène prend place derrière cette surface qu'Alberti considère « comme une fenêtre ouverte à travers laquelle on voit le sujet de la peinture ».

Entre l'espace du tableau et celui du spectateur se produit un mouvement alternatif : le regard est comme happé par l'horizon tandis que les formes bondissent vers le spectateur. Cette construction purement géométrique engendre ainsi une sensation psychologique qui va, pendant plus de quatre siècles, gouverner la démarche du peintre. Outre la rationalisation de l'espace, elle offre à celui-ci, via les lignes orthogonales convergeant vers le point de fuite, la possibilité de diriger le regard du spectateur vers la figure, l'objet ou l'action de son choix, voire de le focaliser sur un élément proprement pictural. Elle lui permet même d'orienter son esprit, ses sentiments face à la scène représentée. La perspective linéaire apparaît donc comme un filet que l'artiste jette sur la réalité pour s'en saisir.

Nul mieux que Panofsky n'a mis en évidence cette ambivalence lorsqu'il déclare : « L'histoire de la perspective peut être conçue à la fois et en même temps comme un triomphe du sens de la réalité qui place les choses à une certaine distance et les objective, ou comme un triomphe de la volonté de puissance de l'homme qui tend à annuler toute distance : donc, ou bien une consolidation et une systématisation du monde extérieur, ou bien une extension du royaume du Je. » Autrement dit, cette grille géométrique autorise à reproduire le réel tout en présentant une réalité autre.

Faut-il insister sur le relativisme de l'illusion spatiale créée par la perspective linéaire ? Les hommes de la Renaissance et nombre de générations après eux ont voulu croire à une organisation rationnelle de l'univers dont la mathématique aurait détenu la clef – un univers immuable que l'on aurait pu explorer, armé de la seule géométrie. Ainsi la fenêtre d'Alberti leur devint-elle un mode de connaissance, et la peinture une construction mentale. Cette projection pyramidale était au peintre ce que la comptabilité est au marchand ou au banquier. Au risque de perdre son innocence.

En fait, une bonne perspective ne suffit pas à produire un bon tableau, car la raison souvent bride l'imagination. S'il se borne à imiter, reproduire, l'artiste ne devient-il pas prisonnier d'une mécanique rigide au service de la stupide *mimesis* ? Cette crainte cependant se révéla vaine car les peintres eurent tôt fait de distinguer leur propre perception, sujette à leurs fantaisies, des lois de la perspective. Certains, comme Uccello, ou plus tard comme les maniéristes, allèrent jusqu'à jongler avec le système perspectif à des fins parfaitement irréalistes, pour ne pas dire extravagantes. Maintes idiosyncrasies s'introduisirent dans les règles du jeu. D'aucuns, Piero della Francesca lui-même, n'hésitèrent pas à associer l'analyse du réel, où les Flamands étaient passés maîtres, à la rigueur géométrique. Ainsi Leonardo da Vinci en vint-il à combiner perspectives linéaire et atmosphérique.

Mais théoriser n'est pas l'affaire des artistes, plus portés à l'intuition qu'à la déduction. Une fois dans

les habitudes, l'usage de la perspective ne suscita guère plus de discussions que la préparation des couleurs. Un simple tour de main.

« ENTREVOIR L'ÂME DU SPECTATEUR »

Il y a la perspective, mais il n'y a pas que la perspective. La peinture, toujours selon Alberti, doit servir à « entrevoir l'âme du spectateur ». Au fur et à mesure que l'artiste élargit son champ, elle doit aller avec simplicité du sublime au terrible, en passant par le gracieux. Une hiérarchie des sujets ou des genres va donc s'installer. Au sommet : la religion, bien sûr, et juste derrière, la mythologie et l'histoire. L'allégorie et le portrait suivent, tandis que paysages et natures mortes font encore, si j'ose dire, de la figuration. Pour l'heure, le peintre ne choisit pas son sujet : son programme d'apprentissage ne comporte guère d'humanités. Il ne mérite du reste pas le titre d'« artiste », lequel ne s'applique qu'aux... humanistes.

L'homme qui prête son visage à Dieu se veut supérieur en toute chose et son corps lui semblera bientôt ce que Nature a créé de plus beau. L'humaniste, qui jouit alors du crédit que le psychanalyste connaît de nos jours, peut imposer la tradition antique comme source de vérité, en invoquant Cicéron, *magister vitae*. L'art profane mettra toutefois quelque temps à trouver des amateurs : vers 1490, à peine plus de 5 pour cent de la production, puis 10 pour cent vers 1510, près de 20 pour cent vers 1530-1540. Son répertoire sera largement féminin, de la naissance de Vénus au rapt d'Hélène, du viol de Lucrèce à la mort de Didon. La peinture sacrée elle-même a pour moitié comme sujet la Vierge, l'autre se partageant entre le Christ et les saints. À la différence du sacré, le profane n'est compréhensible qu'à une extrême minorité, et cela n'a pas changé : qui sait ce que signifie la *Calomnie d'Apelle* ou la *Mort de Procris* ? Vasari lui-même, devant les « poésies » de Giorgione, avouera : « En ce qui me concerne, je ne les ai jamais comprises ; ni je n'ai, en interrogeant autour de moi, trouvé personne qui les comprenne. » Depuis, la *Tempête* a fait l'objet de trois douzaines d'interprétations. Avant d'en arriver à de tels rébus, la peinture ne peut que chatouiller des sentiments plus ordinaires.

À la perspective optique fait écho la perspective historique : la renommée sera immortalisée par l'art.

394. Bernardo di Stefano Rosselli, *Scènes de la vie de David.* Vers 1480. 40 x 141 cm. Paris, collection particulière.

Immortalité qui unit le modèle et l'artiste ! Singulièrement plus efficient apparaît l'humanisme lorsqu'il propose aux détenteurs de la richesse et du pouvoir d'accéder à la supériorité morale en s'appuyant sur les leçons du passé et sur les opportunités du présent. D'une part, la beauté, l'héroïsme, la vertu, tels que les Anciens les ont célébrés ; d'autre part, la *virtù*, la fortune, qui ne va pas sans *vivacita*, vitalité. Ainsi verra-t-on les Este à Ferrare, les Gonzague à Mantoue, les Montefeltro à Urbino, les Malatesta à Rimini, et les papes, Pie II à Pienza, Sixte IV au Vatican, s'entourer d'artistes dont ils attendront une gloire posthume. Et le succès dépassera leurs espérances !

Comment devient-on tyran et mécène ? Par l'*acclamatio* populaire qu'il faut confirmer – la *confirmatio*. Pour consolider ce prestige fraîchement acquis, on sollicitera le patronage de l'un de ces personnages célèbres, les *uomini famosi*, que Castagno, par exemple, peindra sur les murs de la villa Carducci. Cependant l'individu est invité à se montrer raisonnable. Sinon rationnel, dirons-nous. Il va apprendre la mesure du temps, scandé par les horloges depuis la fin du XIVe siècle, et de l'espace. Sa dignité est à ce prix ; elle ne tardera pas à s'en trouver divinisée.

Mais divin ou pas, l'individu n'a d'autre issue que la mort. Devant sa disparition, il a le choix entre deux postures : le mépris, traditionnel, pour la vanité de ce monde ; ou le culte, nouveau, d'une gloire (ce que le Moyen Age appelait l'honneur !) qui triomphera du trépas. Cette vision d'éternité terrestre est d'autant plus optimiste que l'humanisme est curieusement allergique à la science. Celle-ci remettra les choses à leur place, mais plus tard. Pour l'heure, la nature est vue par l'homme, elle n'existe pas en dehors de lui. Vue est le terme exact puisque les balbutiements scientifiques sont... visuels. À l'avant-garde, la géométrie s'applique autant à la construction de navires qu'à la peinture.

Une certaine confiance se développe donc dans les capacités intellectuelles et artistiques. Elle va autoriser les peintres à passer peu à peu des impératifs de l'Église aux exigences des cours, et à cultiver leur individualité, voire leur excentricité – chacun « *nel suo stilo* », comme dira Castiglione dans *Le Courtisan*. Les fonctions de la peinture s'élargissent : la piété domine toujours, mais le prestige et le plaisir gagnent du terrain. Le temps n'est certes pas encore venu de dire, comme Ludovico Dolce, en 1557, que la peinture est faite « *principalemente per dilettare* », mais l'autonomie de l'art s'ébauche au

fur et à mesure que s'élargit la compétition entre les maîtres. Ceux-ci obéiront à leur tour à l'éthique de la gloire. Ainsi les artistes ouvriront-ils bientôt, à leur façon, le débat du mérite contre la naissance.

Le commanditaire est souvent un obstacle à ces innovations, et la tradition un frein. Rares sont les patrons manifestant leurs préférences stylistiques : la « modernité » est le cadet de leurs soucis. Mais ils attachent une grande importance au sujet, à la maîtrise technique, à la rapidité d'exécution, à l'installation de l'ouvrage et à sa présentation. Leur attachement au polyptyque, avec son cadre préconçu, voire son fond d'or, constitue en soi un défi pour le peintre en quête d'espace et de plasticité. L'apparition de la *pala* dans les années 1430 sera un élément
394 fondamental, parallèlement à la peinture de *cassone*, dans le développement de l'*istoria* ; elle entraînera peu à peu la disparition du polyptyque. Celui-ci ne survivra plus qu'ici ou là, notamment à Venise, jusqu'à la fin du siècle, et au-delà. La latitude donnée au peintre de choisir lui-même l'*intagliatore*, le sculpteur du cadre, marquera déjà une conquête... sociale. Mais passer de la sphère des arts mécaniques à celle des arts libéraux ne sera pas une mince affaire. Les humanistes ne feront rien pour y aider les peintres dont la formation pratique, manuelle, locale est loin de la culture littéraire, universitaire, latine, dont se targuent les commanditaires ou leurs conseillers. Un apprenti n'a jamais eu l'occasion de rencontrer l'Antiquité. On imagine donc avec quelle pointe de dédain l'humaniste de service indiquera au peintre les thèmes qu'on souhaite lui voir traiter. Cependant, si l'iconographie tirée de la mythologie et de l'histoire antique constitue un facteur d'innovation, elle ne concerne qu'une part réduite de la production picturale. Plus que les songeries aristocratiques des nouveaux seigneurs ou les élucubrations poético-philosophiques de leurs courtisans lettrés, la religiosité populaire demeure le fonds de commerce de la plupart des peintres.

LA COURSE AU GÉNIE

Ces peintres obéissent à des mœurs et à des traditions diverses, ils sont soumis à des situations économiques variées. L'Italie étant divisée en parcelles que se disputent moult seigneuries, grandes et petites, il en résulte une multiplicité de centres artistiques et bien des particularismes irréductibles. Ceux-ci ne sont séparés que par quelques dizaines de kilomètres, parfois moins, comme Sienne et Florence, ou Venise et Padoue. Cet éclatement favorise à la fois le conservatisme et l'expérimentation. Qu'une forte personnalité apparaisse, et elle ne se montrera guère disposée à se fondre dans un moule, fût-il d'« avant-garde ». Mais le hasard peut changer la face des choses : un voyage, un mariage, un caprice... À distance, variable, de la ligne florentine qui court de Masaccio à Vinci, le Quattrocento épanouira donc ses cent fleurs dans bien des détours et recoins de la Péninsule. Renaissance, dit-on : si l'on entend par là un style caractérisé par l'usage de la perspective linéaire et le culte de l'Antiquité, l'étude de l'anatomie et la référence à une éthique stoïco-évangélique, on verra que ce style est souvent difficile à identifier. Car la Renaissance chemine cahin-caha au milieu de formes qui prolifèrent dans diverses directions. La simultanéité de séquences stylistiques divergentes caractérise le Quattrocento autant que la *renovatio* qui est censée conduire au triomphe de Michelangelo et de Raphaël.

Car, ne l'oublions pas, pendant ce temps, le « gothique » règne toujours en maître à Venise et ce jusqu'au milieu du siècle. Dans toute l'Italie du Nord, l'art courtois perdure. Au-delà, les peintres de Sienne font choix de l'irréel, même s'ils n'ignorent rien de ce qui se passe à Florence. Et en Ombrie, dans les Marches, le long de l'Adriatique, on compte nombre d'artistes « attardés ».

À Florence même, la figuration *nuda e senza ornato*, réduite à l'essentiel, dont Masaccio a fourni la formule exemplaire, va connaître bien des métamorphoses. Ce seront d'abord les célestes et pures visions de Fra Angelico, les séduisantes apparitions de Filippo Lippi, le chromatisme distingué de Domenico Veneziano, l'énergie expressive d'Andrea del Castagno et les exploits perspectivistes d'Uccello. Puis la ligne dansante d'Antonio Pollaiolo, la calligraphie névrotique de Botticelli, les envolées fantasques de Filippino Lippi, sans oublier les cauchemars mythologiques de Piero di Cosimo. Plus le siècle avance, plus les plaisirs de l'imagination et de l'arabesque semblent de retour. Par ailleurs, la perception immédiate des Flamands fait des adeptes tandis que l'on concocte à Padoue et Ferrare un art où se mêlent nervosité gothique et monumentalité antique, et que Venise s'apprête à répandre ses « poésies » où sonne la couleur-matière. L'autorité de Masaccio vacille. Elle n'est pourtant pas superflue.

Plus qu'un point de départ, sa force de conviction, son refus de l'anecdote, ses personnages prédestinés constituent un point de repère. Rares sont ceux qui, après avoir rendu visite à la chapelle Brancacci, se résolvent à les partager. Seul Michelangelo y reviendra. Sa sévérité dramatique, le dépouillement de sa vigueur, sa vision d'une humanité enfermée dans la conscience de son destin mais animée par la volonté d'y faire face, toutes ces vertus qui feront l'admiration de Vasari le porteront à ignorer l'isolement de Masaccio. Il ignorera du même coup les ambiguïtés du Quattrocento comme les aléas de la *rinascita*.

Alberti a défini les règles de la beauté idéale à travers les lois de la perspective et les ressources émotives des visages et des gestes. Très vite, deux tendances se dessinent, l'une privilégiant la force plastique, l'autre le contour de la ligne. De l'une à l'autre, chacun n'en fait qu'à sa tête. Les riches commanditaires se demandent-ils alors où va la peinture ? Savent-ils seulement distinguer ce qui appartient à la Renaissance et ce qui participe d'une pseudo-Renaissance ? C'est peu probable, et notre « homme de la Renaissance » n'est pas plus vraisemblable, avec son soi-disant rationalisme, et toutes les fables qu'il est censé honorer : l'Antiquité, la gloire, l'ésotérisme... Qu'un Botticelli, par exemple, se plaise aux divagations néo-platoniciennes ou qu'il soit en proie à une crise religieuse, il est amené à choisir entre deux attitudes : posséder la réalité, ou la fuir. Théoricien ou moraliste, Alberti illustre fort bien cette alternative. L'artiste imaginaire dont il nous brosse un portrait inspiré dans son *De pictura*, n'est-ce pas Piero della Francesca ? Ce Piero dont le regard semble à la fois maîtriser le monde et le tenir à distance ?

En 1490, Giovanni Santi, un peintre dont le plus grand exploit est d'avoir été le père de Raphaël, proclame : « En cet art magnifique et noble, notre siècle compte tant d'hommes fameux qu'ils font apparaître pauvre toute autre époque ». Le Trecento est déjà presque oublié. Dans le même texte, Giovanni Santi dresse la liste des vedettes de son temps : Van Eyck, Van der Weyden et... vingt-cinq Italiens[3]. Dans cette sélection, que la postérité a largement ratifiée, faut-il s'étonner de l'absence d'un Sassetta ou d'un Giovanni di Paolo ? D'un Crivelli ou des Vivarini ? Des Cossa, Foppa, Bramante et Bergognone ? En revanche, Gentile da Fabriano et Pisanello sont cités, si Masolino ne l'est pas. Ces vingt-cinq artistes ne pouvaient pas ne pas jouir d'une certaine notoriété car Giovanni Santi n'avait certes pas eu l'occasion d'apprécier personnellement leurs œuvres, et il n'était lui-même qu'un assez modeste producteur de tableaux. Treize sont florentins, ce qui indique bien le prestige de Florence au temps de Lorenzo de' Medici. Ce palmarès prend tout son sens quand on sait que les peintres recensés entre 1420 et 1490 s'élèvent à environ six cents dont plus de cent cinquante anonymes (près de deux fois plus qu'au Trecento). Ces peintres vivent et travaillent dans de très petites cités où ils sont connus de tous. Personnages familiers qui contribuent à l'orgueil civique, ils ont leurs « fans », à commencer par tous ceux qui aspirent à être « immortalisés » dans leurs tableaux ou leurs fresques. Rare avant 1450, le portrait va se répandre jusqu'à représenter deux tiers des ouvrages profanes en 1540. D'où la diatribe de l'Arétin contre cette « démocratisation » d'un genre qu'il estime réservé aux hommes de mérite. Mais, prudent, il ne va pas jusqu'à exclure la naissance ! Devenus fameux à leur tour, ces artistes sortent pour la plupart de familles d'artisans et de boutiquiers, sinon de paysans, à l'exception de quelques rares fils de notaires ou de... peintres. Ils sont pour la plupart originaires de quatre régions : la Toscane, la Vénétie, la Lombardie et les États de l'Église (mais fort peu de Rome !), en particulier des cités connaissant un début d'expansion économique. La vie y est rude, est-il besoin de le dire ? L'apprentissage commence entre sept et douze ans. Pour ces enfants, c'est plus qu'une compétition, c'est une véritable lutte pour l'existence.

Et une course au génie. On n'accorde pas aisément quelques facultés d'*invenzione* à cet *imitatore di natura e degli antichi* qu'est devenu le peintre. En fait d'invention, les contemporains s'attachent d'abord au contenu et il incombe aux lettrés de définir et d'expliciter les sujets. La forme obéissant à l'idéal mimétique, elle n'est affaire que de disposition ou de composition. La *mimesis* entraînera du reste un recul par rapport au Trecento : Cennini ne considérait-il pas que la peinture exigeait la *fantasia* pour, disait-il, « découvrir des choses jamais vues » ? Cramponnés à l'échelle sociale, les humanistes feront leur possible pour retarder le moment où l'imagination sera liée à l'art de peindre. Ils ne commenceront à lâcher prise que vers 1460, quand Filarete parlera à nouveau de *fantasia* – un concept emprunté à Philostrate, philosophe grec, n'est-ce pas ! Filarete ne sépare pas la *fantasia* du processus rationnel de la pensée qu'elle complète, mais il lui reconnaît le pouvoir d'inspirer à chaque artiste *la sua maniera*, son propre style. Leonardo ira plus loin en proclamant que le peintre est capable d'inventer une infinité d'ouvrages que « la nature n'a jamais créés ». Créer, ce verbe est employé trois fois dans un paragraphe de ses *Carnets :* cela ouvre la voie à la reconnaissance de l'*ingenium* comme attribut indispensable du grand artiste. De l'*ingegno* au *divino*, du génie au divin, il n'y a plus qu'un pas. On le franchira en passant de Leonardo à Michelangelo. Mais nous ne serons plus au Quattrocento.

3. Gentile da Fabriano, Pisanello, Uccello, Fra Angelico, Masaccio, Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Pesellino, Castagno, Antonello da Messina, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Cosme Tura, Antonio Pollaiolo, Mantegna, Melozzo da Forlì, Piero Pollaiolo, Botticelli, Roberti, Ghirlandaio, Signorelli, Leonardo da Vinci, Perugino, Filippino Lippi.

XIX
« Il felicissimo istato[1] »

Face à la démonstration de la chapelle Brancacci, les « indifférents » l'emportèrent d'abord sur les « abasourdis », comme les appelait Longhi. On s'est évertué depuis à trouver les traces d'une influence masacciesque entre 1425 et 1430 chez quelques peintres mineurs : chez Giovanni Toscani, Francesco d'Antonio, Andrea di Giusto, Paolo Schiavo, etc. On a cherché les mêmes empreintes dans les débuts de Fra Angelico, d'Uccello ou de Filippo Lippi. Une seule certitude : la perspective linéaire comme *modus operandi* fut une affaire réglée bien avant qu'Alberti n'en fît la théorie et Florence s'autoproclama à juste titre *madre della pittura di prospettiva*[2].

Pourtant, en 1435, ledit Alberti ne cita aucun peintre séjournant sur les bords de l'Arno, alors qu'il mentionna Luca della Robbia qui venait à peine de recevoir sa première grande commande de sculpteur : la *Cantoria* du Duomo. L'« *arte di pittura* [...] *agli animi nobili dignissima*[3] » demeurait à venir.

En fait, si l'on cherche, au début de ces années 1430, l'*istoria* abondante, variée mais digne (« *Ma vorrei io questa copia essere ornata di certa varieta ancora moderata et grava la dignita et verecundia*[4] »), on la trouve dans les compositions conçues par Ghiberti pour la porte du Paradis. Un Ghiberti que stimula sa rivalité avec Brunelleschi, puis avec Donatello, et dont l'atelier occupa une position dominante à Florence. De même que la sculpture surplombait alors la peinture.

À l'époque, on ne pratiquait pas de distinction radicale entre ces deux disciplines, car chacune ne semblait qu'une expression technique différente du même concept : le *disegno*. Les maîtres de chaque art entretenaient des relations étroites, quand ils n'exerçaient pas les deux à la fois ; on peignait les statues de bois ou de marbre, et certains ouvrages combinaient parfois peinture et sculpture – « horrible phénomène », dit Pope-Hennessy. Lorsque, à la suite de Masaccio, les peintres florentins se mirent à jouer avec la troisième dimension, ils se tournèrent de nouveau vers les sculpteurs. Ghiberti leur parut vraisemblablement plus facile à suivre que Donatello qui, aux alentours de 1430, proposait à la fois l'émouvant *Tabernacle de l'Annonciation* à Santa Croce et, suppose-t-on, la nudité du jeune *David* (Bargello). Cette *Annonciation* inspira aussitôt les peintres et son influence dura au moins deux générations, de Lippi à Piero della Francesca, d'Angelico à Baldovinetti. Mais la troublante audace du *David* dut attendre les années 1470 pour susciter des émules parmi les peintres.

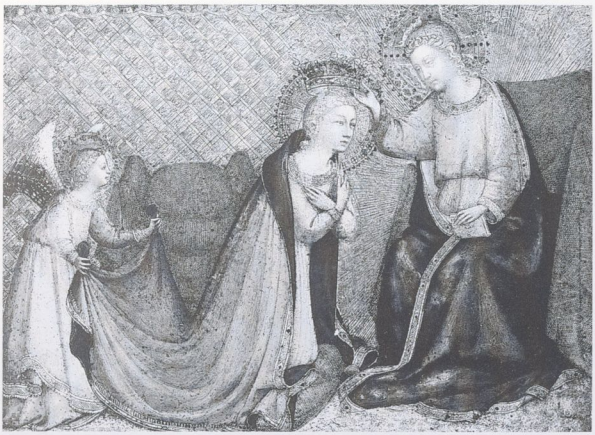
À l'importance des commandes, et à leur prix, on peut mesurer combien la sculpture dominait en Toscane pendant les années 1420. L'illusionnisme pictural inversa peu à peu l'ordre des choses : il était moins coûteux. Les peintres ne se bornaient pas à recourir à la perspective géométrique, ils utilisaient des modèles d'argile ou de cire pour mettre en place leurs figures dans l'espace et étudier l'action de la

396. Donatello, *Tabernacle de l'Annonciation.* Vers 1430. Florence, église Santa Croce.

page ci-contre :

395. Fra Angelico, *Triptyque de Pérouse : la vocation de saint Nicolas,* détail de la prédelle. Vers 1437 (?). 34 x 60 cm. Vatican, Pinacoteca.

1. « L'instant très heureux. »
2. « Mère de la peinture de perspective. »
3. « L'art de la peinture, [...] très digne aux âmes nobles. »
4. « Mais j'aimerais que cette richesse soit agrémentée d'une certaine variété, pondérée et modérée par de la dignité et de la retenue. »



397. Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge.* Vers 1425. 28,3 x 38,4 cm. Cleveland, Museum of Art, Elizabeth Severance Prentiss Collection.

lumière sur ces volumes. Dès lors que la peinture jouait avec la troisième dimension, Alberti pouvait affirmer sa suprématie, une suprématie que Vinci confirma plus tard sans ménagement face à Verrocchio et à Pollaiolo, qui pratiquaient simultanément peinture et sculpture. Lequel Vinci ne devait pas changer d'avis lorsqu'il arriva à Rome en 1513, alors que Michelangelo, après avoir peint les voûtes de la Sixtine, s'attaquait au tombeau de Jules II !

UN SERMON EN IMAGES

Cependant la sculpture occupait toujours le haut du pavé à Florence, les peintres appartenant à la génération de Masaccio en étaient encore à faire leurs preuves. À la mort de celui-ci, Fra Angelico (né vers 1395) et Paolo Uccello (né en 1397), bien qu'actifs depuis une dizaine d'années, n'avaient derrière eux qu'une carrière relativement obscure. Quant à Filippo Lippi (né vers 1406), il semble qu'il n'avait pas achevé son apprentissage. La précocité et l'audace de Masaccio seraient rehaussées, s'il en était besoin, par les œuvres « gothiques » qui marquèrent les débuts d'Angelico et d'Uccello. Parmi la demi-douzaine d'ouvrages attribuée à Angelico durant ces années, les deux plus remarquables, le précieux *Couronnement de la Vierge* de Cleveland et la très raffinée *Madone à l'Enfant avec deux anges* de Rotterdam, ne furent-ils pas donnés à Arcangelo di Cola ? Le tableau de Rotterdam demeure, en fait, énigmatique, et y voir la main d'Angelico reste une hypothèse indémontrable. De même les premiers travaux d'Uccello à Florence, telles les fresques abîmées de la *Genèse* au Chiostro Verde, ou l'étonnante *Annonciation* d'Oxford, nous font-ils penser à Ghiberti : Paolo Uccello débuta en effet auprès de lui comme *garzone di bottega.* Elles nous rappellent aussi Masolino et le Maître du Bambino Vispo. Comble d'incertitude, la fameuse *Thébaïde* des Offices attribuée à Starnina le fut aussi à Angelico et à Uccello : ce qui nous confirme que, jusqu'à la trentaine, ni l'un ni l'autre n'avaient encore trouvé leur voie.

Quand, vers 1430, convertis à l'illusionnisme spatial, ceux-ci mirent leurs pas dans ceux de Masaccio, ainsi que leur cadet Lippi, ce fut pour vite s'en éloigner. Si tous trois se rallièrent à la raison qui semblait s'affirmer sur les murs de la chapelle Brancacci, chacun en usa selon son tempérament. Notons que, d'après Vasari, Uccello ne figura pas parmi les visiteurs de ladite chapelle. À la différence du dominicain Fra Angelico et du carmélite Fra Filippo Lippi. On n'opposera pas ici les deux *fratre*, le dévot et le dévoyé, mais on constatera qu'issus du même creuset, leurs styles divergèrent presque autant que leurs conceptions de la vie religieuse. Lorsqu'en 1481, bien après leur disparition, Cristofino Landino, disciple d'Alberti, inaugura la critique d'art, il qualifia Masaccio de « *puro sanza ornato* », mais gratifia Lippi de « *gratioso et ornato et artificioso* », Angelico de « *vezoso et divoto et ornato molto* », et Uccello d'« *artificioso negli scorci* ». Et il ne se risqua pas à prêter à ces derniers la singulière vertu de Masaccio, « consacré à la seule représentation de la vérité ».

Carlo Volpe estimait que Masaccio avait montré « *il minimo di artificio per il massimo di realtà*[5] ». Ses

398. Fra Angelico, *Madone trônant entourée d'anges.* Vers 1425. 37 x 28 cm. Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

397

5. « Le minimum d'artifice pour le maximum de réalité. »

successeurs modifièrent sans délai la formule, enveloppant le réel d'une bonne chose d'idéalisation. Leur construction de l'espace les portèrent à privilégier le calcul sur la sensation et sur l'expression. Maints chefs-d'œuvre du « réalisme florentin » jouent en effet du sens de la profondeur et du sens tactile pour créer une impression de réalité. Ainsi le spectateur se trouve-t-il impliqué dans une évocation dramatique, et non plus symbolique, sans faire vraiment appel à la nature, avec toute son animation et son atmosphère. D'où le sentiment d'une fiction soigneusement mise en scène, où rien ne vibre, pas plus les arbres que le visage des madones.

Dans ces années 1430, les Florentins pratiquaient un art du discours détaché de toute contingence. Ils semblaient opérer *in vitro* tandis que les Flamands travaillaient *in vivo*. Si l'art est vraiment une abstraction du réel, ils avaient choisi la bonne voie. Cette voie était celle d'un compromis, via Ghiberti, avec la tradition gothique. Alberti demeurait une espèce de prophète dans un cercle étroit. Qui s'en doutait ? Qui s'en souciait ?

Quand Vespasiano de' Bisticci écrivit, en 1481, ses *Vite di uomini illustri del secolo XV*, il évoqua bien sûr la très heureuse époque qu'avait connue Florence un demi-siècle auparavant, « *felicissimo istato* », à peine troublée par la lutte des factions dont Cosimo de' Medici était sorti vainqueur en 1434. Celui-ci devait exercer le pouvoir pendant trente ans avec un savoir-faire plein de ruse, cultivant les humanistes, rassemblant une vaste bibliothèque et prenant Cicéron pour modèle ! Il compensait son absence de scrupules par ses dévotions : « Sois seulement patient avec moi, Seigneur, et je te rembourserai tout. » Féru d'architecture, et accessoirement de sculpture, il y déploya une munificence discrète. Et la peinture ? Cosimo favorisa quelques-unes des plus importantes commissions reçues par les peintres, mais il s'en tint à distance. Il laissait à son fils Piero le soin de traiter avec des gens aussi insignifiants, comme le montrent les lettres pleines d'humilité adressées à Piero et signées Filippo Lippi ou Domenico Veneziano. Le prix d'un tableau n'était-il pas dix fois moindre que celui d'une pierre précieuse ! Et cinquante fois moindre que celui d'un tabernacle de marbre ?

Quels que fussent les efforts des peintres pour se hisser dans l'échelle sociale, le succès de leurs ouvrages s'arrêtait à la fonction qu'ils remplissaient. Celle-ci était religieuse : d'art, il n'était guère question, encore moins de génie. L'agrément que pouvait susciter un tableau ou une fresque passait après son utilité à la fois pieuse et sociale. Florence ne comptait pas moins d'une soixantaine d'églises paroissiales, soit un lieu du culte pour environ six cents habitants. Les entretenir, les embellir étaient l'occasion de manifester sa richesse et sa foi. La peinture y contribuait pour un coût d'autant moins

399. Fra Angelico, *L'Annonciation*. 1433-1434. 175 x 180 cm. Cortone, Museo Diocesano.

élevé que le nouvel illusionnisme conduisait à réduire l'usage de l'or. Les affaires ecclésiastiques étaient alors fort actives sur les bords de l'Arno où se succédèrent le pape Eugène IV, le futur pape Niccolo V, le cardinal Albergati (dont le portrait fut probablement peint par Van Eyck), et où le concile se réunit en janvier 1439. Au même moment, Fra Angelico se trouvait à pied d'œuvre au couvent San Marco dont la rénovation avait été décidée par Cosimo. Ainsi le commerce, l'humanisme et la religion faisaient-ils bon ménage, pourvu que la peinture sût rester à sa place. Dès lors, rien d'étonnant à ce que les deux peintres les plus occupés de Florence eussent porté la robe.

La peinture demeurait un sermon en images : à un tel exercice, Fra Angelico méritait la palme. Le « Beato », comme on l'appela après sa mort, fut le premier à adapter la rudesse de Masaccio à de pieux besoins. Comment et dans quels délais ? Faute de documents et de dates sûres, il nous est malaisé de le préciser. L'historiographie s'efforce aujourd'hui d'avancer la chronologie d'Angelico. Elle situe vers 1428 l'apparition de quelques éléments masacciesques dans son *Triptyque de saint Pierre martyr* (Florence, San Marco), voire vers 1425 dans sa petite *Madone trônant entourée d'anges* de Francfort. 398
Celle-ci rappelle Masaccio, en effet, le charme en plus, ou la rusticité en moins. On a l'impression qu'Angelico tâtonnait, comme tout le monde à Florence à la fin des années 1420. Il s'essayait à disposer ses figures dans l'espace sans rompre avec l'inspiration gothique de ses débuts. Son *Annonciation* du Prado constituerait un pas décisif si on pouvait la

400. Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge.* 1434-1435. 240 x 211 cm. Paris, musée du Louvre.

dater avec certitude vers 1430 : ce n'est pas le cas. Pour faire le point, on est forcé de s'en tenir au *Tabernacle des Linaioli* (Florence, San Marco), commandé en 1433 par la riche corporation des marchands de lin.

On découvre alors que Fra Angelico doit autant à Ghiberti qu'à Masaccio. Il rivalise comme celui-ci avec la sculpture (voir ses saints peints sur les volets), mais une élégance classicisante toute ghibertienne atténue l'héritage des rudesses masacciennes. L'harmonieuse disposition de ses figures et la grâce de leurs proportions, qui caractérisent désormais Fra Angelico, ne lui viennent que du sculpteur. Preuve que Masaccio ne fut pas l'unique *deus ex machina* de la peinture florentine, quoi qu'on ait coutume de dire. Ghiberti ne s'est du reste point borné à inspirer Fra Angelico, il a également dessiné le tabernacle, son encadrement de bois et sa corniche de marbre. Que faut-il de plus pour démontrer leurs liens ?

Ghiberti écrit dans ses *Commentaires* : « Peu de choses d'importance ont été faites à Florence [« *nella nostra terra* »] qui n'aient été dessinées et ordonnées de ma main. » Cette fatuité peut prêter à sourire. On ne saurait pourtant sous-estimer le prestige et l'influence du maître d'œuvre de la porte du

Paradis. Aux yeux de l'historiographe, cet homme est un gêneur : non content d'accaparer les commandes, il en prend à son aise avec les préceptes de la Renaissance et s'attribue les innovations d'autrui. Tout indique qu'il contribue à diluer, sinon effacer la leçon de sévérité de Masaccio, pour frayer le chemin du succès à Fra Angelico. D'où la production accélérée de celui-ci entre 1433 et 1438, qui nous vaut : l'*Annonciation* de Cortone, les deux *Couronnement de la Vierge* (Louvre et Offices), le grand *Triptyque de Cortone*, la *Déposition de Croix* (San Marco), les non moins grandes *Pala d'Annalena* et *Pala de San Marco* avec leurs nombreux panneaux de prédelles. Cette superbe séquence aboutit à la décoration de San Marco dont le chantier s'ouvrit en 1438. En quatre ou cinq ans, Angelico était devenu le peintre de Florence, entouré d'une importante *bottega*, dont Zanobi Strozzi – rare exemple d'artiste appartenant à une famille patricienne – et Benozzo Gozzoli étaient les principaux collaborateurs. Nul ne semblait en mesure de contester sa prééminence. Ni Uccello qui, de retour de Venise, cherchait alors de l'emploi : il n'en trouva qu'en 1436, quand il fut invité à peindre la fresque du *Monument de Sir John Hawkwood*, à Santa Maria del Fiore. Ni Filippo Lippi, qui préféra partir à Padoue.

La conversion d'Uccello à la révolution perspectiviste ne se fit pas non plus sans nostalgie pour les élégances et les fantaisies gothiques. D'où la diversité et plus encore la singularité des œuvres qu'on lui attribue : du *Saint Georges et le dragon* de Melbourne à la *Vierge à l'Enfant* de Dublin, de l'*Adoration de l'Enfant* de Karlsruhe aux deux autres *Saint Georges* (Londres et Paris, Jacquemart-André) – tous ouvrages de dimensions réduites. Ce n'est du reste pas à Florence mais à Prato et à Bologne qu'il conquit une notoriété suffisante pour recevoir ensuite quelques commandes des Medici.

402
403
404
405

Durant la courte période qui vit l'émergence de Fra Angelico, on constate en fait que ses éventuels concurrents eurent tous tendance à verser dans

401. Fra Angelico, *Pala di Santa Trinita : la déposition de Croix.* 1437-1440.
176 x 185 cm. Florence, Museo di San Marco.

402. Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon.* Vers 1431. 62,2 x 38,8 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria, legs Felton.

403. Paolo Uccello, *Madone à l'Enfant.* Vers 1437-1440. 57 x 33 cm. Dublin, National Gallery of Ireland.

l'excentricité. Ainsi le jeune Fra Filippo manifesta-t-il dans ses premières œuvres une incongruité certaine : sa *Madone de l'Humilité* (Milan, Castello Sforzesco), sa *Madone à l'Enfant avec anges, saints et le donateur* (Venise, fondation Cini) et sa *Madone trônant entre des anges et des saints* (Empoli) constituent une véritable parodie du sérieux et de la dignité affichés par Masaccio. Cette juvénilité ne rencontra sans doute pas grand succès. Revenu en 1437 avec la *Madone de Tarquinia* (Rome, Palazzo Barberini), Filippo Lippi s'était fort assagi lorsqu'on lui confia la commande d'un grand retable pour la chapelle Barbadori à San Spirito (Louvre, prédelle aux Offices). Face à ce mélange spectaculaire de somptueuse élégance et de précision réaliste, Fra Angelico se découvrit enfin un rival.

Il en eut bientôt deux autres : Domenico Veneziano, qui débarqua en 1439 à Florence pour peindre les fresques de Sant' Egidio, puis le jeune Andrea del Castagno. Dix ans après la disparition de Masaccio, Fra Angelico, malgré toute la modestie qu'on lui suppose, reste pourtant le protagoniste le plus éminent et le mieux achalandé de la Renaissance florentine, Paolo Uccello étant le plus incertain et le plus fantasque, et Filippo Lippi le plus séduisant et le plus prometteur.

« FAIRE ŒUVRE CLAIRE ET PURE »

Guido di Pietro n'était pas un précoce. Né entre 1395 et 1400, quelques années donc avant Masaccio, il méritait bien le titre de *dipintore* dès 1417, avant de devenir Fra Giovanni da Fiesole vers 1420. Mais rien n'annonçait Fra Angelico dans les ouvrages qu'on lui attribue jusqu'en 1433, raffinés mais sans grande originalité. On n'y trouve pas davantage l'« extraordinaire fraternité » avec Masaccio que voulut y voir Longhi.

Lorsque Fra Angelico peignit le *Triptyque Linaioli* (San Marco), il avait déjà quinze ans d'ancienneté. Pour lui, c'était bien le tournant, mais un tournant ghibertien, répétons-le. Comme le sculpteur, le peintre avait grandi dans le climat du « gothique international ». Il s'était adapté, puis métamorphosé. On ne manque pas d'être impressionné par ses puissantes figures de saints qui semblent monter la garde devant une Vierge et des anges en partance pour le paradis, mais peut-être les panneaux de la prédelle sont-ils les plus révélateurs. Dès lors, la clarté et la cohérence spatiales présidèrent à son œuvre. Témoins *Saint Pierre prêchant, Adoration des Mages, Martyre de saint Marc* – trois scènes lumineuses et animées où chaque figure est attentivement mise en place dans un cadre architectural simple et rigoureux. Si l'on peut aussi admirer la calme candeur

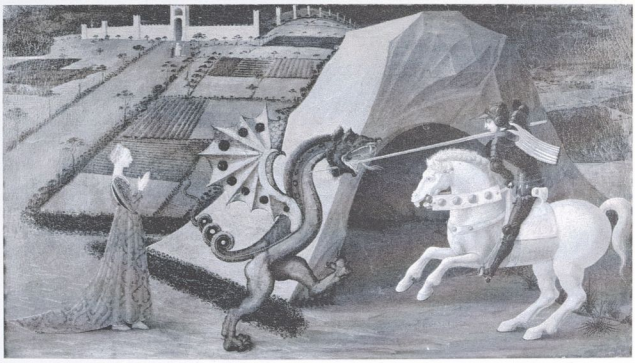
émanant de l'*Annonciation* de Cortone, il faut surtout s'avancer vers la prédelle consacrée à la *Vie de la Vierge* – les fidèles y songeaient-ils ? Ils y eussent apprécié la limpidité de chaque scène, sa finesse, et la pureté, la sobriété de leurs architectures dont Fra Angelico semblait faire ses délices. On s'attardera en outre devant la *Visitation* : elle s'ouvre sur un paysage qui annonce Piero della Francesca.

Serait-on tenté de prêter quelque naïveté à l'humble frère ? Elle paraît merveilleusement calculée. Ni la vision radieuse du *Couronnement de la Vierge*, ni la sereine monumentalité du *Triptyque de Pérouse* ne sauraient faire négliger les scènes de la *Vie de saint Dominique*, encore moins celles de la *Vie de saint Nicolas* accompagnant l'un et l'autre. Ce sont là de petits mais saisissants tableaux où la lumière unifie un espace à la fois creusé et rythmé par une intarissable imagination architecturale. Que l'on puisse y déceler parfois la main de l'un de ses assistants ne fait que souligner la fécondité du maître. Celui-ci n'hésite pas à aborder de plus grandes compositions : dans sa *Lamentation sur le Christ mort* et sa *Déposition de Croix* (San Marco), l'abondance et la variété chères à Alberti se trouvent semblablement orchestrées dans un espace d'une cristalline géométrie. Ainsi, en moins d'un lustre, Fra Angelico réalise-t-il la synthèse de la spiritualité médiévale, de la dignité humaniste et de la raison naturaliste.

On a beaucoup glosé sur la spiritualité du Beato. Ses pensées vont certes vers saint Thomas, non vers Platon. « Aux artistes, comme aux saints, nous demandons la difficile charité de répondre à nos attentes les plus désespérées et les plus confuses », écrit Elsa Morante. Reconnaissons, après Longhi, que Fra Angelico n'a pas cessé d'être « l'objet d'apologies bigotes ». Bornons-nous à observer que sa profonde piété oscille entre un mysticisme aimable et un austère dépouillement. Masaccio projetait vers le spectateur l'image d'un homme affrontant avec résolution sa condition terrestre. Fra Angelico continue de chercher dans la beauté la présence de Dieu. Pour ce faire, la lumière se veut à la fois révélation de la réalité et reflet de la création divine. Admirons avec quelle délicatesse il absorbe et filtre les nouveautés qui se sont succédé sous ses yeux pendant sa timide jeunesse. Sous son pinceau, les miracles, les martyres deviennent des événements ordinaires, peuplés de figures banales qui évoluent comme des statues dans un espace limpide. Chaque attitude, chaque geste sont soigneusement étudiés, conférant le plus grand naturel à l'ensemble. On pense à Brunelleschi, mais aussi à Giotto.

Angelico est maître de son art lorsqu'on lui confie, en 1438, le couvent de San Marco : il n'est pas censé en décorer les murs, mais inviter ses frères en religion à d'ascétiques méditations. Exécutées durant quelque dix années, dans un ordre de suc-

404. Paolo Uccello, *L'Adoration de l'Enfant.* Vers 1431-1432. 110 x 47 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



405. Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon.* Vers 1439-1440. 52 x 90 cm. Paris, musée Jacquemart-André.

406. Filippo Lippi, *Madone de l'Humilité.* 1430. 70 x 168 cm. Milan, Castello Sforzesco.

407. Filippo Lippi, *Madone à l'Enfant avec anges, saints et le donateur.* Vers 1430. 49 x 38 cm. Venise, fondation Cini.

cession difficile à établir, avec le concours d'assistants très discrets, ses fresques ont la force de la simplicité. Nudité des embrasures architectoniques, composition rigoureuse avec un nombre limité de figures, gamme chromatique réduite, chaque scène a un caractère presque fantomatique où dominent le brun, le vert et le blanc, ponctués d'un violet délavé. Entre l'*Annonciation* de San Marco et celle de 411
Cortone, le doux Fra Angelico s'est mué en sombre 399
prêcheur. En visitant les fresques peintes dans les cellules des moines, on découvrira une troisième *Annonciation* où la Vierge agenouillée paraît apprendre du fond d'une prison que son recours en grâce vient d'être rejeté ; puis une *Transfiguration du Christ* qui semble annoncer une sentence de mort. On reculera face à la *Dérision du Christ*, qui nous 410
évoquera la chaise électrique, puis devant une *Adoration des Mages* qui a tout d'une visite de condoléances. Rien n'est conçu pour plaire, ce qui ne nous étonnera pas, vu le lieu et la fonction de l'ouvrage. En imaginant le couvent débarrassé de ses touristes, pourrait-on puiser aujourd'hui dans les images de cette sérénité quelque source de spiritualité ? Quoi qu'il en soit, on y perçoit une évolution vers un classicisme austère, pour ne pas dire lugubre, mais impressionnant. Cette démarche nous sera confirmée plus chaleureusement par les trois grandes *pale* que Fra Angelico peignit à peu près à la même époque. On y vérifiera que le style obéit à la destination de l'œuvre : les fresques, réservées à l'usage des dominicains, ne prêtent guère à la délectation, tandis que les retables, accessibles aux laïques, sans doute, offrent toutes les ressources de la séduction.

La *Pala de San Marco*, exécutée pour l'église conventuelle, a quelque peu souffert, mais devant la

solennité de son assemblée on devine l'effet qu'elle pouvait produire : ici tout ici est ordre et mesure, baigné dans une lumière épurée. Cependant, au noble spectacle de la Vierge et de l'Enfant assis sur un trône, entourés d'anges et de saints, nous préférerons les huit scènes (malheureusement dispersées entre Washington, Paris, Dublin, Munich et Florence) de la prédelle, évoquant la *Vie de saint Cosme et saint Damien*. Chacune comble un songe d'équilibre et de limpidité : géométrie quasi cubique des architectures, calme crépusculaire des paysages, mise en scène soigneusement calculée. Le *Martyre de saint Cosme et saint Damien*, conservé au Louvre, confirmera cette impression : vit-on jamais têtes tranchées en pareille paix !

Avec la *Vierge à l'Enfant et six saints* du retable Annalena, probablement commandé par les Medici, nous passerons du polyptyque à la grande composition unitaire. C'est l'une des premières *sacra conversazione* proprement renaissante. Elle récèle toutefois comme un regret gothique : sa tenture dorée. Elle nous plonge dans un monde éblouissant, et pourtant chaque personnage semble proche, humain : nulle sévérité, mais une infinie douceur.

Une douceur que nous retrouverons dans la *Déposition de Croix* (San Marco) peinte pour Santa Trinita. Le drame se fait élégiaque dans un matin printanier. Fluidité de l'air, légèreté des ombres, harmonie des couleurs, nous entrons là dans un espace sans atmosphère. Ni physique ni psychologique. Un espace silencieux. Les dignes figures de Masaccio y sont comme poncées, leurs gestes ralentis, et le paysage nous paraît exister de toute éternité. La lumière tamise les formes. Rien qui ne soit emprunté à la réalité : acteurs et témoins du drame, arbres, collines, remparts. Rien qui puisse heurter ou troubler le regard. Le paradis ? En tout cas, l'apaisement que l'homme pieux venait chercher devant ces retables.

Invité à Rome en 1446 par le pape Nicolas V, Fra Angelico peindra avec ses collaborateurs plusieurs séries de fresques. Seules en subsistent les scènes de la *Vie de saint Étienne et de saint Laurent* qui décorent, au Vatican, la chapelle Nicolina. Clarté spatiale, articulation des figures, cubisme architectural, on y trouve les éléments d'un classicisme qui se cherche. Ce n'est plus Masaccio, ce n'est pas encore Raffaelo. Car si cet ouvrage semble déjà conforme aux canons de la Renaissance, sa perfection ne nous émeut guère. Que l'on songe à Piero della Francesca qui fait alors ses débuts ! Le Beato au Vatican n'est pas très heureux. La noblesse même de l'entreprise, mélange de spiritualité et d'humanisme, achoppe sur un manque d'imagination dans la mise en forme, voire de fermeté dans l'exécution. Le peintre était appelé à remplir un programme respectueusement didactique ; il n'y eut probablement guère part ; il l'exécuta avec une équipe dont le chef était sans doute Benozzo Gozzoli : un travail bien fait, sans inspiration. Son seul intérêt réside dans l'architecture, peut-être conçue, sinon dessinée par Alberti, de retour à Rome depuis

408. Fra Angelico, *Triptyque de Pérouse : la rencontre de saint Nicolas avec un messager de l'empereur et sauvetage miraculeux d'un navire.* Vers 1437 (?). 34 x 60 cm. Vatican, Pinacoteca.

409. Fra Angelico, *La Lamentation sur le Christ mort.* 1436. 105 x 164 cm. Florence, Museo di San Marco.

quelques années. Celui-ci commence à élaborer, en 1452, son *De re aedificatoria.* Lorsqu'il regagnera Florence, Fra Angelico peindra encore un parfait retable de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints* commandé par Cosimo de' Medici. Il n'ajoute rien à son œuvre.

Une œuvre où l'âme du passé se glisse dans des formes nouvelles. Fra Angelico semble vouloir y réduire la fracture provoquée par Masaccio en immergeant l'espace dans la lumière et en dilatant ses raccourcis dans des courbes ghibertiennes. « Faire œuvre claire et pure », prescrivait Alberti. Fra Angelico s'y est employé. Au service de l'Éternel.

DE L'IRONIE EN PEINTURE

Ni l'Éternité, ni même la postérité ne préoccupent Paolo di Dono, dit Uccello – l'« oiseau ». Né avant le début du siècle, comme Angelico, il lui survit vingt ans : oublié. Il nous laisse une œuvre fantasque, sinon énigmatique. Voire incohérente. Voilà un homme dont de célèbres tableaux ont été accrochés dans les appartements des Medici ; il meurt dans une relative pauvreté. Il passe pour fou de perspective, mais nous semble parfois égaré dans des rêves d'antan. Ainsi trouve-t-il le moyen de dessiner des cartons de mosaïques alors que Masaccio « révolutionne » Florence. Il aurait confié à d'hypothétiques Maître de Prato et Maître de Karlsruhe le soin de peindre toute une série de fresques et tableaux dont les affinités avec ses œuvres certaines sont évidentes. Ceci ne nous rend que plus obscur son itinéraire.

Garzone de bottega chez le « gothique » Ghiberti (avec Masolino), Uccello est l'aîné de Masaccio. Officiellement, il est expert en mosaïques et vitraux. Bien qu'immatriculé dès 1415 à l'Arte dei Medici e Speziali, on ne lui connaît aucun ouvrage important avant la trentaine. Considéré avec réticence par Vasari, le voici encensé de nos jours pour les raisons les plus saugrenues. En effet, sa façon de jongler avec la perspective et d'appréhender les figures sous plusieurs angles lui valut le titre de « cubiste ». Puis les surréalistes se l'approprièrent vu le caractère obsessionnel, pour ne pas dire hallucinatoire, de ses exercices géométriques. Le prétendu ésotérisme de son imaginaire l'éleva même au rang d'ancêtre de la « peinture métaphysique » !

Nanti d'attributions controversées flottant dans un vide chronologique, cet artiste protéiforme ne doit peut-être son apparente discontinuité qu'à notre ignorance. Les dissonances qu'il présente avec son époque et avec lui-même montrent surtout son esprit curieux. Et conceptuel : il décompose la réalité et en épure les morceaux qu'il agence à sa façon. De ses figures il semble tirer les fils comme des marionnettes. Bref, il ne fait rien comme les autres.

Les débuts de Paolo Uccello, comme ceux de Fra Angelico, ne sont pas ceux d'un pionnier de la Renaissance. Les cinq années qu'il passe à Venise, entre 1425 et 1430, n'offraient pas la meilleure voie pour le devenir. Il put y étudier, entre autres, les fresques de Gentile da Fabriano et de Pisanello au palais des Doges, les tableaux de Zanino di Pietro, de Nicolò di Pietro et de Jacobello del Fiore, et y travailler peut-être avec Giambono. Qu'il ait peint ses *Scènes de la Genèse* (Santa Maria Novella) avant son départ ou à son retour importe peu. On lui découvre des réminiscences de Masolino dans sa *Créa-*

410. Fra Angelico, *La Dérision du Christ.* Vers 1438-1446. 188 x 162 cm. Florence, Museo di San Marco.

tion d'Ève et le péché originel, en particulier dans le profil féminin du serpent, et une certaine parenté avec Pisanello dans sa *Création des animaux*. De même le *Saint Georges et le dragon* de Melbourne, l'*Annonciation* d'Oxford, qu'on lui a attribués, appartiennent-ils encore à l'univers gothique. Dans l'*Adoration de l'Enfant* de Karlsruhe, Uccello semble annoncer sa conversion à la perspective, mais sans cacher sa nostalgie (encore qu'il s'agisse peut-être d'un ouvrage tardif, vers la fin des années 1460, que l'on donne parfois à son fils Donato ou à sa fille Antonia !). C'est à coup sûr seulement vers 1435-1436, dans les fresques de la chapelle Bocchineri, au Duomo de Prato (*Saints, Vertus, Vie de la Vierge* et *Histoires de saint Étienne*) qu'il adhérera au nouveau dogme. Non sans apporter aux physionomies un intérêt singulier qui nous fait songer à Vinci : visages pétrifiés d'innocents, de rustres et de lunatiques d'une inexpressivité remarquable. Quant aux scènes elles-mêmes, harmonieusement construites, dans un vif coloris, autour de volumes clairement définis, il s'en dégage une impression d'irréalité. Des historiens pointilleux ont mis en doute leur attribution à Uccello, prêtant ces fresques à l'un de ses collaborateurs. Que cet artiste, qui n'était alors pas établi, ait pu négliger de mettre lui-même la main à l'ouvrage, cela ne manquerait pas d'ironie. Mais Uccello ne nous apparaît-il pas souvent comme un esprit ironique ?

Le *Portrait de jeune homme* de Chambéry (ainsi que celui de Washington) a été prêté tour à tour à Uccello, à Masaccio et à Domenico Veneziano : éloquente confusion, n'est-ce pas ? Plus sûrement attribuée à Uccello, la *Madone à l'Enfant* de Dublin, avec sa coiffure à *mazzochio*, ne peut que déconcerter : entre la Vierge, idole peu avenante, et l'Enfant, diablotin grassouillet, le peintre, hilare, semble avoir voulu faire une démonstration parodique de la nouvelle mode des figures volumineuses. Dans le genre insolite, sa *Thébaïde* (Florence, Accademia) ne déçoit pas non plus, avec ses ermites quelque peu burlesques et ses multiples vues perspectivistes (elle est aussi attribuée parfois à son fils Donato). Et que dire de la nonne inquiétante échappée de son cloître (*Sainte avec deux putti*, fragment de retable, Florence, collection Contini-Bonacossi) ! Manifestement, Uccello promène un regard excentrique sur les ambitions rationalistes ou humanistes de ses contemporains. Un tempérament bizarre ? « Doté par la nature d'un esprit pénétrant et subtil, il n'eut plaisir qu'à l'étude des points de perspective difficiles, voire insolubles », en déduit Vasari.

La « modernité » demeure pour Uccello ce qu'elle était au début de son siècle, lorsqu'il fréquentait l'atelier de Ghiberti. En dépit de l'amitié qu'il y noue avec Donatello, la conquête de l'espace perspectif et la dramaturgie masacciesque lui inspirent une curiosité mêlée de scepticisme. Il prend la géométrie pour une nouvelle forme de magie mais refuse d'appliquer un système obligatoire, telle la construction monoculaire à la Brunelleschi. Il surenchérit sur l'arbitraire. Par exemple : pourquoi ne pas utiliser la vision bifocale que le Trecento avait appliquée empiriquement ? On trace à partir de chaque œil des lignes convergeant vers un point choisi à distance sur un axe central. À quelle distance ? Eh bien, celle où le spectateur se mettra pour regarder le tableau. De là, tous les jeux sont permis, car rien n'interdit de sélectionner plusieurs axes, voire plusieurs distances. Résultat : un monde sans horizon, bâti sur une géométrie fantaisiste, tournant le dos au réalisme universaliste.

411. Fra Angelico, *L'Annonciation*. Vers 1438-1446. 230 x 321 cm. Florence, Museo di San Marco.

412. Fra Angelico, *Le Martyre des saints Cosme et Damien*. 37 x 46 cm. Paris, musée du Louvre.

413. Paolo Uccello, *La Dispute de saint Étienne.* Vers 1434-1435. Prato, Duomo.

Comment fut accueillie l'extravagance d'Uccello ? On l'ignore. Mais on sait que le peintre fut invité à corriger sa fresque du *Monument équestre de Sir John Hawkwood* (1436), condottiere anglais qui avait efficacement défendu Florence contre les Milanais : le conseil du Duomo estima qu'il n'était pas « peint comme il convient », son coloris lui ayant sans doute paru détonnant. Le nom d'Uccello n'apparaît du reste pas auprès de ceux d'Angelico et de Lippi dans la lettre que Domenico Veneziano adressa à Piero de' Medici, en 1438. Il faut dire qu'il se moquait éperdument du confort visuel comme de la paix spirituelle du spectateur. Ce n'était pas un dévot.

Le peu qu'il nous reste de son *Adoration de l'Enfant*, peinte à Bologne, en 1437, ou peu avant, montre l'âne et le bœuf sous un ciel lunaire, ouvrant des yeux ronds devant un nouveau-né soulevé sur un coude. Enjoint, vers 1439 (?), d'illustrer les *Scènes de la vie monastique* à San Miniato, « il peignit les fonds bleus, les villes rouges et les différents édifices à sa fantaisie », dit Vasari. Qui ajoute, tel Louis Vauxcelles devant les Fauves : « Il eut tort, car ce qui est censé être en pierre ne peut et ne doit avoir qu'une seule teinte. » Ses anges blêmes, ses moines verdâtres ne nous donnent qu'une faible idée de ce dévergondage pictural. Comment étaient les *Géants*, qu'il commit en camaïeu vert à Padoue en 1445, profitant de l'introduction de Donatello, nous ne pouvons que l'imaginer. Les hallucinantes *Têtes de prophètes* dont il venait d'orner l'horloge fictive de Santa Maria del Fiore nous en donnent une idée, ainsi peut-être que les visages patibulaires d'apôtres et de saints que le jeune Andrea del Castagno avait peints peu avant pour les bénédictines de San Zaccaria, à Venise.

On ne saurait dire que tous ces ouvrages soient « importants » si on les compare aux travaux d'un Fra Angelico à la même époque. Sans doute l'œuvre mural est-il particulièrement abîmé, et comme Uccello n'était pas un peintre de retables... Les quelques tableaux qu'on lui donne demeurent l'objet d'interminables discussions : attributions et chronologies vacillent. Les restrictions que l'on apporte parfois au catalogue d'Uccello ne me paraissent pas fondées : on nous le décrit comme solitaire, voire sauvage ; on lui prête une propension fâcheuse à l'extravagance ; et on lui suppose une pléthore de collaborateurs peignant à sa manière ou bien une influence telle qu'on se serait empressé de l'imiter ?

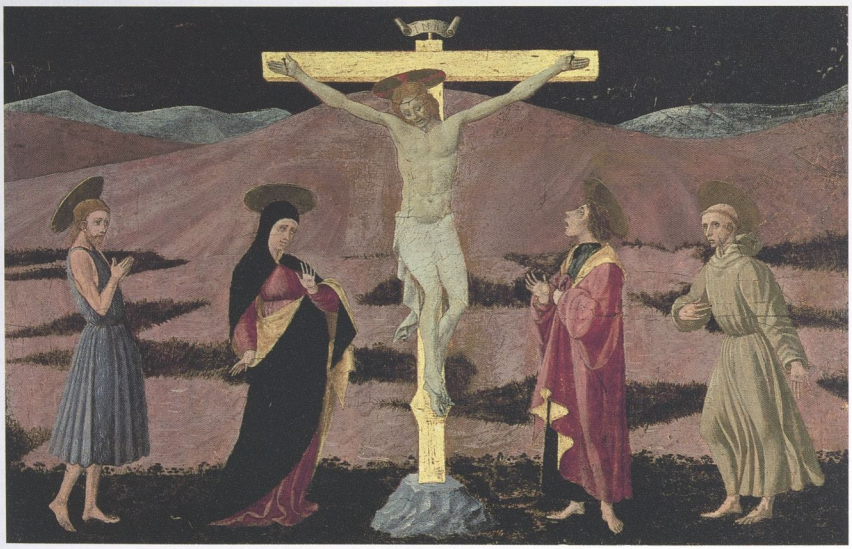
414. Paolo Uccello, *Tête de prophète.* 1443
Diam. 68 cm.
Florence, Duomo.

415. Paolo Uccello, *Tête de prophète.* 1443
Diam. 68 cm.
Florence, Duomo.

Cela n'est pas cohérent. Du reste, qui seraient ces suiveurs ? On attribue à un Maître de Prato les seules fresques uccellesques qui soient encore en bon état, exécutées, en outre, peu de temps après son retour de Venise ! Les hésitations concernant les dates nous semblent plus justifiées car l'activité d'Uccello s'étend sur plus de quarante années. Comment suivre pas à pas la production de cet esprit isolé à travers une aussi longue période ?

Ainsi de son *Adoration des Mages* dans un panneau de prédelle (Florence, musée diocésain) : certains la datent des années 1430, d'autres des années 1460. Trente ans d'écart. Ainsi de son petit *Portement de Croix* (Parme, Pinacothèque Stuard), de son *Christ en Croix avec la Vierge, saint Jean, saint François et saint Jean Baptiste* (Madrid, collection Thyssen) de ses deux *Saint Georges et le dragon* (Londres et Paris). Pour tous ces ouvrages aux formes saillantes, inattendues, caricaturales, ne manifestant pas un respect exagéré pour leur sujet, on a proposé les dates les plus éloignées et donc les plus incertaines. Ses trois grands tableaux com-

416



416. Paolo Uccello, *Christ en croix avec la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint François et saint Jean Baptiste.* Vers 1457-1458.
46 x 67,5 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

417. Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano : Niccolo da Tolentino à la tête des Florentins.* Vers 1435-1436. 181 x 320 cm. Londres, National Gallery.

mandés par les Medici pour célébrer la *Bataille de San Romano* (remportée en 1432 par les Florentins sur les Siennois) peuvent, en revanche, être situés. Selon l'inventaire dressé à la mort de Lorenzo en 1492, ceux-ci étaient alors accrochés dans une salle de son palais ; ils sont aujourd'hui à Londres, aux Offices et au Louvre. Il semble qu'ils aient été peints avant 1440, et non pas après 1450, quand s'acheva la construction du palais des Medici. Quoi qu'il en fût, les facultés imaginatives d'Uccello ne devaient pas décevoir.

Voilà un peintre qui ne faisait pas passer le rêve avant la réalité ; il faisait passer le rêve sur la réalité. Il n'effectue pas un reportage, il se propose de peindre l'impossible. Au lieu d'user de la perspective centrale qui situe chaque scène dans un champ certain et unificateur, il préfère cloisonner ses plans de multiples foyers optiques, segmentant ainsi des espaces clos et engendrant un univers hermétique. Et il taille en pièces l'illusionnisme en peuplant tout un monde fantomatique de figures alambiquées, dépourvues d'existence charnelle, qu'il place dans des positions improbables et projette dans un festival de raccourcis où l'on saisit au vol une attitude ou un geste fugitifs. Il n'y a là ni vie, ni vérité, mais l'invention d'un peintre insensé, qui se livre à une géométrie fantastique et fatale. En 1898, Berenson, ignorant sans doute Gauguin, écrivait : « Absorbé par cette idée fixe [les lignes convergentes], il en oubliait tout le reste, d'abord la couleur des choses, comme en témoigne son goût pour les chevaux verts ou roses, puis le mouvement, la composition, et enfin le sens exact de ce qu'il représente. » Usés, trop nettoyés, lesdits panneaux ont perdu la dissonance de leurs coloris. Mais, contrairement à ce que prétend Berenson, Uccello n'oubliait rien, au contraire : en proie à ce que Zeri appelle une « création frénétique et obsessionnelle », il défie la Renaissance florentine.

De cette bravoure picturale, Uccello fit une autre démonstration, quelque temps après la *Bataille de San Romano,* dans les *Scènes de la vie de Noé* au Chiostro Verde de Santa Maria Novella. Nous sommes, semble-t-il, dans les années 1440, puisque le concile se tient là en 1439. Au Chiostro Verde il retrouve donc les *Scènes de la Genèse* qu'il a peintes dans sa jeunesse, à l'ombre de Masolino, avec un crochet du côté de Pisanello. Cette fois il va mettre son délire géométrique au service d'une vision improbable. D'abord, les scènes sont doubles : *Le Déluge et le retrait des eaux* d'une part, *Le Sacrifice et l'ivresse de Noé,* de l'autre. Face à ces sujets inhabituels, et malgré le piètre état des fresques, le visiteur est comme aspiré par une espèce d'entonnoir où grouillent de monstrueuses figures qui se révèlent être des humains. Comment ne pas penser aux acrobaties maniéristes du siècle suivant ! Il y a là deux points de fuite et les proportions ne sont pas respectées entre les figures situées sur des plans différents et à des moments divers. Uccello ne recule devant aucune incartade. Ainsi la tempête plaque-t-elle les corps et arrache-t-elle les arbres à gauche, tandis qu'à droite se dresse la figure, autoritaire, de

page ci-contre :

420. Filippo Lippi, *Le Couronnement de la Vierge,* détail. 1445. Florence, Offices.

418. Paolo Uccello, *Le Déluge et le retrait des eaux.* Vers 1447. 215 x 510 cm. Florence, église Santa Maria Novella, Chiostro Verde.

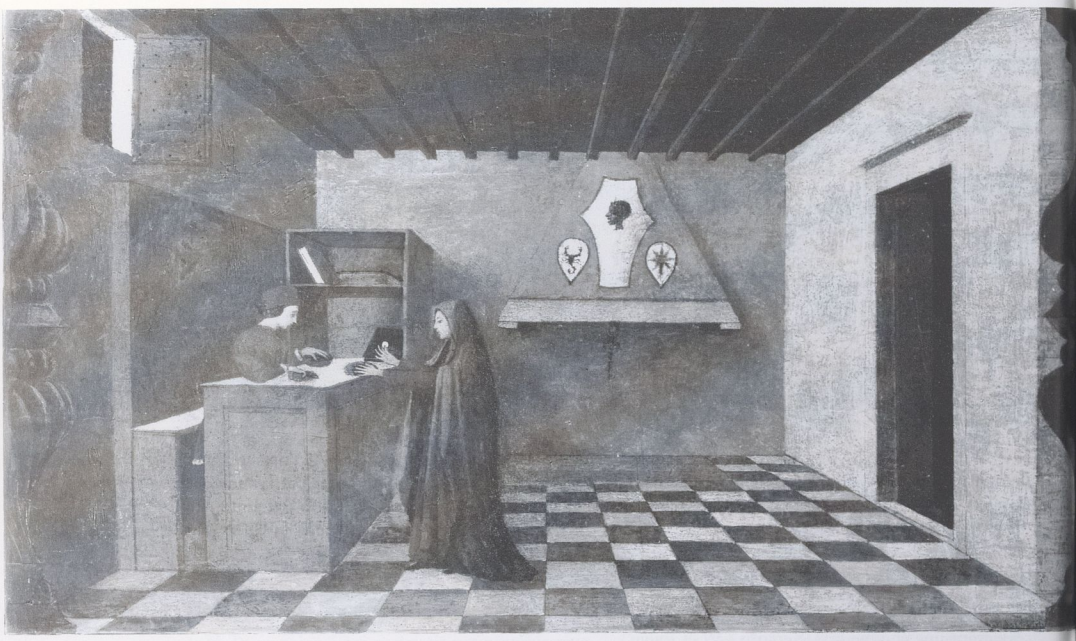
Noé. Il y a des personnages qui tentent de fuir les flots, il y a des cadavres, et en même temps deux cavaliers qui s'affrontent, comme absents du drame universel. Un large échantillonnage de gestes et d'attitudes s'offre à nous mais, comme dans les fresques de Prato, les visages n'ont aucune expression. La tragédie se déroule dans l'indifférence des victimes elles-mêmes. Nous nous trouvons placés devant une énigme que le coloris vert et rouge, hélas bien délavé, rend encore plus irréelle.

En bon « renaissant », Uccello n'ignore rien de la nature, mais c'est pour en extraire des formes dont il joue sans souci de vraisemblance. Selon son caprice. L'ordonnance de l'*istoria* n'est pas son affaire : notre regard pénètre peu à peu dans la fresque, passe d'un morceau de choix à l'autre, sans saisir leurs relations, indéfinissables. Dans le *Sacrifice et l'ivresse de Noé,* très détérioré, on peut donc admirer une série de personnages dont l'acuité formelle est d'autant plus sensible qu'ils apparaissent comme absents à la scène. Un exemple : au-dessus de Noé, Dieu le Père (ou bien, on l'a supposé, l'image renversée de Noé lui-même) est une extraordinaire démonstration de raccourci. Par ailleurs, le *mazzochio,* coiffure originale en même temps que figure cylindrique, fournit au peintre l'occasion de s'exercer à la projection des volumes sur un plan. « Eh ! Paolo ! Ta perspective te fait abandonner le certain pour l'incertain ! », se serait exclamé Donatello, selon Vasari. On le comprend.

L'absence d'unité spatiale et de vérité psychologique qui conduit à une véritable déshumanisation, interdit-elle de considérer Uccello comme un « renaissant » ? Certes, son formalisme abstrait l'éloigne du pieux Angelico, du mondain Lippi, du lumineux Domenico Veneziano ou du monumental Castagno. En outre, rien ne suggère dans sa peinture, au contraire, la suprématie de l'homme sur la nature. De quel homme s'agirait-il ! D'une créature, comme écrit Parronchi, « emportée par la furie des éléments dans le *Déluge,* transformée en automate dans les *Batailles,* et réduite à une marionnette dans la *Chasse* d'Oxford et la *Profanation de l'hostie* à Urbino » : ses dernières œuvres. Uccello occupe le versant nocturne de la Renaissance florentine, celui

419. Paolo Uccello, *La Chasse.* Vers 1460-1470. 65 x 165 cm. Oxford, Ashmolean Museum of Art.

419, 421



422. Filippo Lippi, *Pala Barbadori : La Vierge et l'Enfant entourés d'anges et de deux saints.* 1438. 208 x 244 cm. Paris, musée du Louvre.

421. Paolo Uccello,
La Profanation de l'hostie,
partie gauche.
Vers 1467-1468.
42 x 180 cm. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

423. Filippo Lippi,
L'Annonciation.
Vers 1440-1442.
175 x 183 cm. Florence, église San Lorenzo.

424. Filippo Lippi, *Madone de Tarquinia.* 1437.
114 x 65 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

425. Filippo Lippi, *Madone à l'Enfant trônant avec deux anges.* Vers 1437.
123 x 63 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Jules S. Bache Collection.

où souffle un vent d'ironie mélancolique. Il use à sa guise des innovations contemporaines. De la foi religieuse, il ne se montre guère l'actif propagandiste. L'incongruité fréquente de ses figures sacrées est révélatrice de son non-conformisme, sinon d'une incrédulité inavouée. Son penchant fantasmagorique et sa curiosité animalière le rapprochent de Pisanello ; on peut aussi noter certaines affinités avec Giovanni di Paolo, à Sienne, cependant que sa vertigineuse géométrie ne restera pas étrangère à Piero della Francesca.

Ses clients furent-ils déroutés ? Passé le milieu du Quattrocento, il semble que les commandes fussent devenues rares. Deux chefs-d'œuvre inattendus vont cependant ponctuer les dernières années de Paolo di Dono. Peinte vers 1460-1470, la *Chasse,* lunaire, 419
d'Oxford, fascine par son mélange d'inspiration « gothique » et de vision perspectiviste. Quant aux six petits panneaux de la *Profanation de l'hostie* (Urbino, vers 1467-1468), prédelle d'un retable dont 421
l'exécution fut finalement confiée à Juste de Gand, ils constituent une ultime démonstration de sa virtuosité narrative et fantastique. Venu chercher fortune à la cour des Montefeltro, Uccello s'en revint déçu d'Urbino : « Vieux, sans ressources, incapable de travailler », écrit-il de lui dans sa déclaration cadastrale en 1469. Mais peut-être gémissait-il pour payer moins d'impôts !

Les silhouettes qu'on dirait découpées, aux expressions hébétées, stupides, de la *Chasse* comme de la *Profanation de l'hostie,* nous renvoient, trente ans après, aux physionomies ahuries de Prato ou du 413
Duomo de Florence. Apparemment, l'humeur du 415
vieil artiste ne s'est pas améliorée. Artiste ? Personne

plus que lui ne le fut jusqu'à l'obsession. « Il en vint à demeurer seul, comme un sauvage, sans presque recevoir personne et sans se montrer nulle part pendant des semaines et des mois » : on conçoit que cela eût paru difficile à comprendre pour l'omniprésent Vasari. Non content de « gaspiller son temps » à ses exercices de perspectives insolites, Uccello se plaisait à raconter des histoires bizarres d'une manière qui ne l'était pas moins. Peintre lunaire, a-t-on dit, en l'opposant à Domenico Veneziano et à Piero della Francesca, peintres solaires. De lunaire à lunatique, il n'y a pas loin. Ses expériences de perspectives multiples nous révèlent un cerveau fertile. Ses dissonances, au cœur même de la mouvance florentine, laissent le champ libre à toutes les interprétations. Ce n'était pas un « pseudo-renaissant » attardé dans la périphérie !

D'aucuns le voient comme un maniaque doublé d'un réactionnaire ; d'autres comme un fleuron sophistiqué de la « pseudo-Renaissance » mise en évidence par Federico Zeri. Tenons-le plutôt pour un non-conformiste, puisque le conformisme sera bientôt le propre de la Renaissance florentine. Ses réminiscences gothiques ne sont probablement pas involontaires, mais son indépendance d'esprit l'entraîne vers les formes insolites. En marge, cette intelligence narquoise, déconcertante, participe du mouvement renaissant par l'extension qu'il donne au visible, aussi déformé et paradoxal soit-il.

UNE SÉDUCTION TOUTE TERRESTRE

S'il ne fut pas conformiste dans ses mœurs, Filippo Lippi, lui, abandonna vite la veine parodique qu'il avait cultivée dans ses premières œuvres. Avait-il réagi à la pression subie dans son adolescence au Carmine où il avait prononcé ses vœux en 1421 et où, surtout, il avait été le témoin privilégié de l'irruption de Masaccio ? « Beaucoup disaient que l'esprit de Masaccio était entré dans le corps de Fra Filippo », écrit Vasari. De fait, on sent une présence masacciesque dans le fragment de fresque dite de la *Confirmation de la règle* (Florence, Carmine) qu'il exécuta peut-être avant 1430. Le réalisme en est vigoureux, avec en plus une once de rusticité burlesque. La série des madones (Venise, fondation Cini ; Milan, Castello Sforzesco ; Empoli) déploie d'évidentes qualités d'individualisation et de plasticité, mais les irrespectueuses mimiques des anges surprennent. Ces madones avaient toutes une destination monacale : elles furent exécutées autour de 1430, sinon avant. Elles témoignent d'une rude vitalité qui ne peut être que d'inspiration masacciesque ; s'y ajoute une plaisante vivacité, à la limite de l'incongru. Assez extraordinaire, en particulier, la

426. Filippo Lippi, *Portrait d'un homme et d'une femme.* Vers 1440. 64,1 x 41,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Marquand Collection.

jeune Vierge du Castello Sforzesco, assise à même le sol et entourée d'une ribambelle d'enfants dissipés. Si Lippi avait continué dans cette voie caricaturale, il aurait devancé de près d'un siècle les Rosso, Pontormo, etc. ! Curieusement, lorsqu'en 1433 il quitta son couvent pour gagner Padoue, un Siennois, Domenico di Bartolo, signait à Florence une *Vierge entourée d'anges* (Sienne) qui avait, elle, la limpidité d'un diamant extrait de sa gangue. Tableau unique dans l'œuvre de Domenico di Bartolo, mais dont on verra la trace chez Lippi à son retour. 462

Aucun ouvrage cité par les sources ne subsiste des trois ans que Filippo Lippi passa à Padoue (et à Venise ?). Seules quelques œuvres mineures qui lui sont attribuées (un petit triptyque à Cambridge et un double portrait, en collection privée, premier du genre connu) pourraient nous indiquer que la force de la révélation masacciesque s'atténue. Quand il réapparut avec sa *Madone de Tarquinia* (Rome) fièrement datée 1437 au bas du trône, il est clair qu'il avait vu des tableaux nordiques, de Campin, dirait-on. Où ? En Vénétie, en Flandre (?) ou à Naples (?). À vrai dire il n'en avait pas adopté la vision analytique, mais son regard savait se porter sur les objets et les matériaux. Ses figures lui venaient toujours de Masaccio (et de Donatello), mais les marbres, les bijoux et les livres avaient droit à tous ses soins. On voit la lumière pénétrer par une petite fenêtre, se 424

réfléchir sur les figures dont elle atténue les contrastes, et nuancer les tons ; l'accent est mis sur les lignes qui dessinent les draperies et les visages. C'est là une peinture « bourgeoise » si on la compare à la peinture « héroïque » de Masaccio ou « spirituelle » de Fra Angelico. Peu après, en 1438, la
422 *Pala Barbadori* (Louvre), installée à San Spirito, est un premier chef-d'œuvre de mise en scène circulaire, avec ses anges déployés autour de la Vierge debout et la distribution de l'ombre et de la lumière créant un sentiment de réalité que ne dément pas l'attention apportée à chaque physionomie, aux draperies, aux objets, et jusqu'à un coin de ciel. Mais quelle originalité dans sa recherche d'un type de beauté à la fois pure et concrète ! Quelle harmonie aussi, bien que notre moine ne s'interdise pas quelque espièglerie ! Quelle aisance dans le mouvement des lignes ! Celui-ci dilue ce qu'aurait pu avoir de statique pareille composition monumentale et fait surgir la grâce dans les chevelures, dans les ailes des anges, et sur le visage, déjà mélancolique, de la Vierge.

Commandé en 1441 mais achevé seulement en
420 1445, son *Couronnement de la Vierge* (Offices) rassemble une foule d'anges et de saints dans un espace bondé. On éprouve devant cette mêlée un irrésistible appétit de vie et, disons-le, de sensualité. Si Lippi rivalise ici avec Fra Angelico, c'est avec une charnelle allégresse, fort éloignée de la vision paradisiaque du dominicain. Au détriment peut-être de la cohérence, Lippi ne dédaigne pas un brin de fantaisie dans la personnalisation de ses figures, ni une certaine recherche dans le décor, alors qu'Angelico transporte toujours le spectateur dans un autre monde, réel mais céleste. Même si le carmélite regardait alors du côté du dominicain, en quête d'harmonie, on voit bien ce qui les sépare, en particulier lorsqu'ils peignent tous deux une *Annonciation* : celle-ci sera réfléchie et transparente chez Angelico, inventive et frémissante chez Lippi.

Avec les années 1440, Fra Filippo glisse de la plasticité des volumes à la mobilité de la ligne. Les formes perdent leur dureté sous l'effet d'une lumière qui éclaircit les couleurs. La flexibilité des figures s'accentue dans un grand mouvement de draperies, les raccourcis se multiplient dans les architectures et l'irrésistible tension du dessin commande. Si le goût des matières précieuses et l'attention apportée aux détails demeurent, un équilibre s'instaure entre l'apparence des choses et la mélodie
423 de la ligne. De l'*Annonciation* de San Lorenzo, à Florence, vers 1440-1442, à celle du Palazzo Barberini, à Rome, de quelques années postérieure, l'idéalisation de la réalité est toujours plus soigneusement étudiée.

Le contrepoint entre abstraction et illusionnisme, vision mentale et observation naturaliste, s'y trouve développé avec une stupéfiante facilité. Face

à la lumineuse spiritualité d'Angelico, Lippi paraît frivole. Rien ne semble trop beau pour lui et il dessine chaque être, chaque objet avec une admiration satisfaite. Attentif à l'expression dramatique, il fait tout pour séduire et ses *Annonciation* n'appellent guère à la méditation. Ainsi placera-t-il deux anges malicieux dans celle de San Lorenzo, et les donateurs, en effigie, dans celle de Rome. Dans une
autre à Munich, peinte vers 1450, la splendeur de 353
l'architecture rivalise avec la grâce et la distinction des personnages sacrés. Fra Filippo a une conception arcadienne de la religion. Il sait cependant se montrer sobre, dans la *Madone trônant avec quatre saints* (Offices) par exemple, ou dans la *Vierge apparaissant à saint Bernard* (Londres, 1447), ou encore
dans le double *Portrait d'un homme et d'une femme* 426
(New York) vers 1440. Mais il est surtout porté à la *varietas*, comme le démontre son fameux *tondo* de
l'*Adoration des Mages* (Washington) exécuté avant 428
1450 avec le concours probablement de Benozzo Gozzoli.

Le succès de Lippi ne se dément en aucun cas : sa spontanéité pour dessiner un type de beauté où la femme se fait ange lui vaut d'incessantes commandes. La signification religieuse se coule dans un naturel confondant de charme. Fra Filippo peint les êtres tels qu'il les connaît mais surtout tels qu'il les aime, avec la subtile aisance d'une ligne respectueuse des proportions (à la différence de l'art gothico-courtois). Cette ligne infléchit les cous, les épaules, elle distille les profils, frise les chevelures, ondule les draperies, fait flotter les voiles et danser les corps sans perdre de vue l'équilibre ni l'harmonie. La grâce, toute terrestre, déploie ses ailes dans ses successives versions de l'Annonciation, de l'Adoration de l'Enfant (Berlin, Offices, etc.) et de la Madone à l'Enfant. On a tout loisir d'observer la genèse de l'angélisme féminin ou de la féminité angélique, qui enfiévrera bientôt Botticelli, à partir de sa *Madone à l'Enfant trônant avec deux anges* (New York) peinte peu après son retour à Florence, en 1437 : visage ovale, grand front bombé, courbe délicate du nez, lèvres boudeuses, tout est déjà là, qui ira en s'affinant, le volume s'effaçant devant la ligne.

Quinze ans plus tard, le *tondo* de la *Madone à l'Enfant avec des scènes de la vie de sainte Anne* (Florence, Pitti, vers 1452) réunit l'acquis : la hardiesse de la perspective nous projette dans un intérieur domestique où nous reconnaîtrons le soin porté aux détails familiers et aux matières précieuses, la netteté dans l'ordonnance et la simplicité des attitudes, le coloris discret et les délices linéaires. Dans la respiration de l'espace, la mélodie du dessin prend son envol ; dans le concert des lignes, la simultanéité scénique trouve son unité. La virtuosité de la géométrie est le réceptacle d'une calligraphie aussi coulante qu'incisive. Fra Filippo s'apprête alors à entreprendre les fresques de Prato et à rencontrer une femme, Lucrezia Buti, qui ressemble à ses madones.

L'universellement célèbre *Madone à l'Enfant avec deux anges* des Offices, provenant de la villa des

429

427. Filippo Lippi, *Histoire de saint Jean Baptiste : le banquet d'Hérode.* 1452-1465. Prato, Duomo.

428. Filippo Lippi et Benozzo Gozzoli, *L'Adoration des Mages.* Avant 1450. Diam. 132 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Medici à Poggio Imperiale, est peinte autour de 1465. Lucrezia lui sert-elle de modèle ou n'est-elle que l'aboutissement d'une longue séquence ? Le quinquagénaire Lippi aime la jeunesse et la beauté : on le lui a difficilement pardonné. La séduction de ses madones si pures, si mélancoliques, a fini par nuire à sa postérité. On le condamne pour cause de popularité, comme plus tard Raffaello. A-t-on idée d'avoir inventé un type de femme puis de le découvrir dans un couvent, et de l'enlever ! Cette disgrâce posthume culmina à la fin du siècle dernier lorsque le jeune d'Annunzio se demanda, devant les fresques de Prato, qui était dame Lucrezia : Salomé ou Hérodiade ? En peignant parallèlement les *Vies de saint Étienne et de saint Jean Baptiste*, Lippi avait sans doute autre chose en tête : déployer la liberté de la ligne sans dissoudre la concentration qu'exigent de grandes surfaces, concilier la simplicité réservée aux saints, aux moines et aux bourgeois, et la pureté des profils, le balancement des corps et la finesse des gestes qui sied au beau sexe. Pour mesurer sa réussite, il suffit de regarder le *Banquet d'Hérode* après les *Obsèques de saint Étienne*, la *Danse de Salomé* après son autoportrait et celui de son compère Fra Diamante ! On admirera, avec Michelangelo, le *far grande* de la *Naissance de saint Jean Baptiste* et, comme lui, on n'oubliera pas la puissante figure de femme agenouillée au pied du lit.

427

Quand s'achève quelques années plus tard, à Spolète, l'itinéraire de Filippo Lippi, la Renaissance florentine est comme subjuguée par la ligne. La volonté plastique s'est diluée tout au long de son œuvre pour aboutir, dans les fresques de la *Vie de la Vierge*, à un style nerveux dont les héritiers seront Verrochio, Botticelli et le fils qu'il a eu de Lucrezia : Filippino Lippi. Du petit moine étudiant dans la chapelle Brancacci au jeune Michelangelo admirant le cycle de Prato, près d'un demi-siècle s'est écoulé. Fra Filippo y occupe une position centrale que son apparente facilité fait parfois sous-estimer. En l'ensevelissant dans un tombeau de marbre, au Duomo de Spolète, et en faisant écrire son épitaphe *(« Conditus hic ego sum picture fama Philippus, nulli ignota mee est gratia mira manus »)*, Lorenzo de' Medici reconnut cependant la place qu'avaient prise la peinture et les peintres à Florence, grâce à Filippo.

Ainsi les années 1430 virent-elles sur les bords de l'Arno l'apparition de trois artistes qui, peu à peu, libérèrent la peinture de la domination de la sculpture. Si leur œuvre se poursuivit jusqu'après 1450 pour Fra Angelico et 1460 pour Paolo Uccello et Filippo Lippi, la conjonction de leur activité de 1435 (publication du *De pictura* d'Alberti) à 1446 (départ d'Angelico pour Rome) marqua le printemps de la Renaissance picturale. Le mécénat direct ou indirect de Cosimo de' Medici joua à cet égard un rôle d'autant plus remarquable que, comme on l'a déjà dit, l'architecture et la sculpture avaient sa prédilection. Commémorer (le *Monument équestre de Sir John Hawkwood*, la triple *Bataille de San Romano*), orner (les grandes *pale* de Fra Angelico et de Fra Filippo), décorer (les fresques de San Marco), ceci consacrait la vocation laudative de la peinture qui l'emportait sur son usage particulier, comme la gloire sacrée mais aussi profane sur la seule dévotion.

Le caractère public de maintes entreprises picturales, l'intérêt croissant que leur portaient les puissants du moment contribuèrent au début de considération dont, après les architectes et les sculpteurs, bénéficièrent les peintres. Mais ceux-ci continuèrent à courir derrière la commande, au besoin loin de chez eux : Uccello, après Venise, Prato et Bologne, alla chercher fortune à Padoue et à Urbino, et Lippi finit à Spolète. Ces pérégrinations n'étaient pas nouvelles ; elles traduisaient une nécessité plutôt qu'une renommée. La lettre qu'envoya, de Pérouse, en 1438, Domenico Veneziano à Piero de' Medici pour solliciter du travail est on ne peut plus significative. Les Medici gardèrent leur préférence à Fra Angelico, mais une famille qui leur était affiliée, les Portinari, l'invita à décorer sa chapelle à Sant' Egidio, suscitant ainsi, par inadvertance, une alternative fondamentale à la peinture toscane.

429. Filippo Lippi, *Madone à l'Enfant avec des scènes de la vie de sainte Anne.* Vers 1452. Diam. 135 cm. Florence, Palazzo Pitti.

L'énergie et la densité de Masaccio s'étaient diluées chez Angelico et Lippi ; elles avaient pris une tournure singulière chez Uccello. Ce *primo Quattrocento* florentin s'affirme autour d'une peinture aux contours nets et précis, idéalisante sinon abstraite. Peinture de l'esprit, unique en Europe, où l'intuition créatrice que nourrit l'observation de la nature se veut guidée par des « lois ». Ainsi la lumière ayant épousé la géométrie structure-t-elle l'espace, enveloppe-t-elle les volumes, et organise-t-elle les formes comme un metteur en scène. Mais pour que cet ordre imaginaire ne sombre pas dans un académisme prématuré, il restait à pénétrer l'opacité des couleurs, et à faire circuler l'air dans le tableau, comme le soleil de l'aurore à travers la légèreté de l'atmosphère rend les ombres limpides et transparentes. Ce qu'un *forestiero*, un étranger, allait proposer à Florence.

XX
La ligne et la lumière

Le talent littéraire de Roberto Longhi fit de Domenico Veneziano le protagoniste décisif et solitaire de la peinture à Florence dans les années 1440. Cette performance tant de l'artiste que de son histoire était soutenue par la rareté de ses œuvres et des documents le concernant : nous savons aussi peu de la vie et des travaux de Domenico Veneziano que d'un peintre du Trecento. Il ne subsiste qu'un maigre échantillon de ses fresques de Pérouse et de Florence : les *Saint Jean Baptiste et saint François* au musée de Santa Croce. Six de ses tableaux ont survécu mais un seul peut être daté. À partir de là, quelque soixante ouvrages lui ont été attribués ! En fait, sauf pour une dizaine qui pourraient avoir été exécutées dans son atelier ou par des suiveurs, il s'agit là d'œuvres de Masaccio, d'Andrea del Castagno, d'Antonio Pollaiolo, d'Andrea Verrocchio, etc. Ceci traduit bien l'aura que l'on prête à Domenico Veneziano, et le rébus que constitue une existence qui a suscité nombre d'hypothèses aussi ingénieuses qu'indémontrables.

Domenico Veneziano semble avoir été beaucoup moins « important » pour ses contemporains qu'aux yeux de la postérité. Sa renommée à Florence n'égala pas celle de Fra Angelico ou de Filippo Lippi : il n'acheva pas les fresques de Sant' Egidio ; il ne peignit à notre connaissance qu'un grand retable ; il se livra à des travaux secondaires (décoration de coffres et de gonfalons) ; il mourut pauvre. Cette maigre sinon triste biographie n'a pas empêché l'historiographie de lui attribuer le mérite exclusif d'avoir inauguré à Florence la *pittura di luce*, c'est-à-dire le jeu de la lumière sur la couleur et la forme, et de lui conférer une autorité sans commune mesure avec son œuvre. On a cherché de toutes parts, et trouvé bien entendu, les traces de son influence : de Fra Angelico qui aurait éclairci sa palette à Uccello qui aurait refroidi la sienne, en passant par Andrea del Castagno qui en aurait été déstabilisé (et haro sur Lippi qui y serait demeuré indifférent !). En réalité, le plus grand titre de gloire de Domenico Veneziano ne serait-il pas d'avoir eu pour aide, sinon pour élève, sur les échafaudages de Sant' Egidio, un débutant nommé Piero della Francesca ? D'autant que la *pittura di luce* eut davantage de succès hors de Florence, chez quelques natifs des Marches et de l'Ombrie, de Giovanni Boccati à Perugino. Sur les bords de l'Arno, Domenico Veneziano eut sans doute une poignée de disciples, à savoir Giovanni di Francesco, le Maître de Pratovecchio, etc., mais quels que fussent leurs attraits, il paraît difficile d'en faire, comme le prétendait Longhi, « la conscience secrète de la peinture florentine ».

Celle-ci n'avait pas attendu Domenico Veneziano pour découvrir les charmes d'une lumière diffuse, inondant l'espace. Le nettoyage des fresques de la chapelle Brancacci a révélé la luminosité dont était capable Masaccio et nous a confirmé la qualité des couleurs pastel de Masolino. Vers 1436-1437, Filippo Lippi avec sa *Madone de Tarquinia* et Fra Angelico avec sa *Déposition de Croix* avaient montré qu'ils n'ignoraient pas les vertus de la lumière nordique dont Domenico Veneziano faisait l'expérience, au même moment sans doute. Lorsque dans les années 1440, celui-ci accentua la transparence de ses couleurs, il ponctua sa tonalité gris pâle de bleus, de jaunes et de roses : autant de réminiscences des splendeurs courtoises dont Uccello usa parallèlement, mais avec moins de suavité, dans les trois panneaux de sa *Bataille de San Romano*. À l'opposé, avec son réalisme donatellesque, Andrea del Castagno, rejoignant Lippi dans la maîtrise d'une ligne souple, énergique et toujours expressive, s'affirmait inopinément comme l'indiscutable héritier de Masaccio.

424
401

Comme les fleurs de rosée

Les origines « internationales » de Domenico Veneziano, sa découverte de la peinture flamande et son acquisition de la rationalité perspectiviste nous sont très obscures. Comme son nom l'indique, il venait de Venise où il serait né vers 1410 ; il

430. Domenico Veneziano, *L'Adoration des Mages*. Vers 1439-1441. Diam. 84 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

431. Domenico Veneziano, *Madone à l'Enfant.* Vers 1432-1437. 86 x 61, 5 cm. Settignano, collection Berenson.

432. Domenico Veneziano, *Madone à l'Enfant.* Vers 1448-1450. 82,6 x 56,6 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

séjourna en 1438 à Pérouse, d'où il écrivit sa fameuse lettre à Piero de' Medici, et il vécut à Florence de 1439 à 1461, où il mourut : voilà tout ce que nous savons. Quelle fut sa formation, où se trouvait-il avant 1438, pourquoi semble-t-il avoir cessé de peindre après 1453 ? Comment ce *forestiero*, riche de souvenirs « gothico-courtois » et connaisseur de la vision flamande, devint-il un peintre florentin ? Qu'est-ce qui en fit, comme l'écrit Luciano Berti, « le premier à mettre en pratique les principes énumérés par Alberti dans son *De pictura* » ? Mystères. En Vénétie, fut-il l'élève de Gentile da Fabriano et de Pisanello ? La haie de rosiers derrière sa *Madone de Bucarest,* ainsi que la sensibilité et la précision qu'il accorde à la vie animale dans son *Adoration des Mages* (Berlin) nous le donneraient à penser. Vint-il en Toscane dès les années 1420 dans les bagages de Gentile, puis le suivit-il à Rome ? Après la mort de ce dernier, travailla-t-il auprès de Masolino ? Ou bien demeura-t-il à Venise avant de venir à Florence sur l'invite d'Uccello en 1432 ? En se rendant à Pérouse, passa-t-il par Sienne où il aurait connu Domenico di Bartolo ? Resta-t-il en Italie du Nord dans l'entourage de Pisanello jusqu'au milieu des années 1430, découvrant les Flamands à Ferrare ou à Padoue ? Rencontra-t-il Filippo Lippi avant de s'arrêter, peut-être sur la route de Pérouse, auprès d'Uccello à Prato ? Des pistes multiples : aucun indice. En fait, nous ignorons où et quand Domenico Veneziano reçut l'empreinte de Gentile et de Pisanello ; où et quand il eut l'occasion de voir des tableaux eyckiens (sinon Van Eyck lui-même, en 1426 !) ; où et quand il put apprécier l'aimable chromatisme de Masolino. Cependant, le plus vraisemblable serait qu'il eût fait un premier séjour à Florence entre 1432 et 1437 : il y eût admiré la *Madone de l'Humilité* de Domenico di Bartolo.

La logique de ces prémices voudrait que son premier ouvrage connu eût été l'opulent *tondo* de l'*Adoration des Mages.* On y rencontre d'abord le souvenir de Masaccio : le *desco da parto* de la *Naissance de la Vierge* peint en 1425-1426 lui a du reste été parfois attribué. On y reconnaît ensuite le style courtois répandu en Italie du Nord, ce que soulignent les inscriptions en français, italien et latin (« Ainsi va le monde », *« Grace fai die »*). On y perçoit aussi la présence de Pisanello à travers les costumes plus ou moins extravagants et les divers animaux (âne, chien de chasse, paon, chameau, etc.). On y salue enfin la finesse du rendu flamand et plus précisément sa surprenante similitude avec la *Nativité* de Robert Campin : le même échelonnement des champs et des routes, de la rivière et des montagnes.

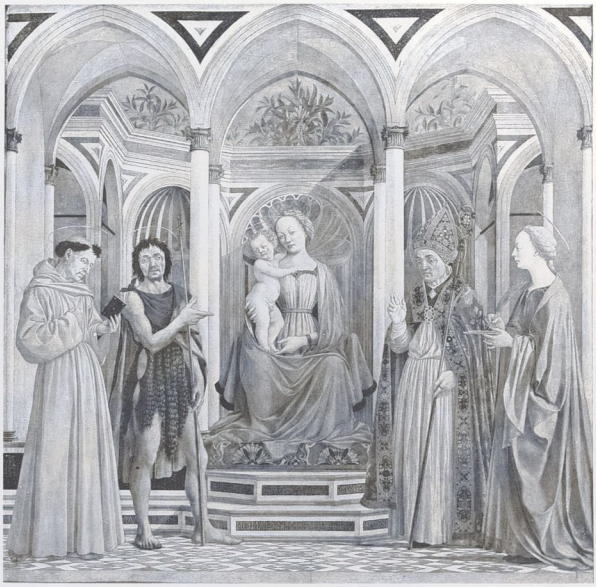
Cette logique qui conduisait Roberto Longhi à dater l'*Adoration* de 1432-1434 a depuis peu été battue en brèche : l'ouvrage aurait été commandé

en 1439-1440, suite à la lettre que Domenico Veneziano avait adressée à Piero de' Medici, lettre où il lui promettait de *« farvi vedere chose meravigliose*[1] *»*. Un tondo de même sujet ne figure-t-il pas en effet dans l'inventaire des Medici dressé en 1492 ? Et certains couvre-chefs « *greco* » n'évoquent-ils pas le concile réuni à Florence en 1439 ? Ayant ainsi fait la démonstration de ses talents, Domenico Veneziano se serait vu invité par les Portinari à peindre la *Vie de la Vierge* dans leur chapelle à Sant' Egidio. L'ennui, c'est que ces fresques, comme celles de Pérouse, ont disparu. Nous n'en avons qu'une vague description de Vasari, mettant l'accent sur leur caractère narratif : la *Naissance de la Vierge* y est, dit-il, représentée « dans une chambre somptueuse, où paraît un enfant, très joliment traité, frappant à la porte avec un marteau ». Quant au *Mariage de la Vierge*, il comporte « beaucoup de portraits d'après nature [...]. On y voit aussi un nain plein de vivacité qui brise une verge, ainsi que plusieurs femmes aux vêtements gracieux et on ne peut plus charmants, à la mode de ce temps-là ». À travers ces lignes, peut-être pouvons-nous imaginer que Domenico Veneziano fut bien, avant Piero della Francesca, le premier peintre à répondre aux préceptes albertiens, mêlant variété et dignité, abondance et grâce, avec un air de cérémonie et quelques accents naturalistes à la nordique. « Une page, en somme, des *Très Riches Heures* actualisée sur le *De pictura* et sur Masaccio », comme écrit Paolucci.

Peut-être encore pouvons-nous nous faire une idée de cette œuvre en regardant le cycle de fresques peint entre 1441 et 1444 par Domenico di Bartolo au Spedale della Scala, à Sienne. Ces très curieuses scènes de l'*Histoire et vie de l'Hôpital* nous montrent des foules multicolores vaquant dans des espaces clairement construits mais entourés d'architectures quelque peu fantastiques. Or Domenico di Bartolo, qui avait déjà signé en 1433 sa lumineuse et transparente *Madone de l'Humilité*, travaillait à Pérouse en même temps que Domenico Veneziano. On s'est donc demandé lequel des deux Domenico avait bien pu influencer l'autre.

Domenico Veneziano a peint quatre fois, à notre connaissance, la *Madone à l'Enfant*. Dans quel ordre ? La première serait la *Madone du tabernacle de' Carnesecchi* (Londres), fragment d'une fresque qui pourrait avoir été exécutée lors d'un premier séjour à Florence, entre 1432 et 1437. La dignité monumentale mais aussi la légèreté de la Vierge, la spectaculaire géométrie de son trône de marbre mais aussi la symétrie symbolisant la perfection divine, autant de contrastes qui nous laissent rêveurs car nous avons là l'œuvre germinale d'où naîtront les impassibles figures féminines de Piero della Francesca. Les deux autres fragments comprenant chacun une tête de saint ne nous surprennent pas moins par leur luminosité. Domenico Veneziano pouvait-il être parvenu si vite à une telle lucidité spatiale sans avoir conquis une place importante à Florence ? On serait tenté de juger plus tardive cette *Madone Carnesecchi* et de la faire précéder par la *Madone de Bucarest* qui mêle un enjolivement floral « gothique » à une certaine plastique donatellienne. Mais où faut-il placer la séduisante *Madone Berenson* (Settignano), si distinguée, avec sa tension retenue, qu'imprègne encore l'esprit de Gentile da Fabriano ? Au début des années 1430, lorsque Domenico Veneziano serait arrivé à Florence ? Ou vers 1450, quand il avait auprès de lui Baldovinetti à qui Berenson l'avait d'abord attribuée ? Seule la *Madone Kress* (Washington) peut être assez exactement datée car elle n'est plus ni frontale, ni symétrique : elle adopte au contraire une pose oblique, proche du plan du tableau, donc du spectateur, avec encore à l'arrière-plan une haie de rosiers. En outre, si dans les années 1430, les couleurs paraissaient fortes et contrastées, les tons sont ici légers et clairs : des roses et des bleus désuets, la blondeur des cheveux. Mais entre-temps, Domenico Veneziano avait mené à bien son chef-d'œuvre : le *Retable de sainte Lucie* (Offices).

Il aurait travaillé aux fresques de Sant' Egidio par intermittence, de 1439 à 1445. Après quoi, entre 1445 et 1447, il peignit le *Retable de sainte Lucie*, véritable *Sacra Conversazione* où la Madone trônant tient l'Enfant debout, entourée de saint François, saint Jean Baptiste, saint Zénobius et sainte Lucie.



433. Domenico Veneziano, *Retable de sainte Lucie : Vierge à l'Enfant.* Vers 1445-1447. 209 x 216 cm. Florence, Offices.

431

432

347, 433, 434, 435

1. « Vous faire voir des choses merveilleuses. »

434. Domenico Veneziano, *Retable de sainte Lucie : la vocation de saint Jean Baptiste.* Vers 1445-1447. 28,3 x 32,4 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Les figures, monumentales et réservées à la fois, se placent dans un espace continu et symétrique, étayé par une structure perspectiviste serrée qui épouse avec rigueur le carrelage, les marches du trône, la triple arcade de la voûte, et débouche à ciel ouvert sur le chœur d'une chapelle. Cette solennité pleine de grâce s'accommode cependant de contrastes : le profil diaphane de sainte Lucie s'oppose à un saint Jean Baptiste aux traits accentués. La lumière qui semble venir de la droite y joue un double rôle : tout en manifestant la grâce divine, comme au Trecento, elle éclaire par de subtiles gradations chaque forme surgissant dans l'espace. Mais ce que l'ouvrage doit encore à la tradition pèse peu face à la réussite de l'innovation : son art d'unifier l'espace et la lumière dans une construction aussi précisément calculée, de tremper les couleurs dans une sorte de bain froid et de créer des ombres transparentes font du *Retable de sainte Lucie* une œuvre sans précédent dans le climat florentin. On avait déjà vu, chez Van Eyck, la matérialité des objets exaltée par la lumière et jusqu'aux reflets des bijoux exhaler leur opalescence, mais Domenico Veneziano fond la lumière dans la couleur, il noie les contours pour infléchir les formes et plonge le tout dans une fraîcheur printanière, avec un rose virant au violet, un vert tendre, un gris azur. Jusqu'à rendre l'atmosphère du tableau palpable au spectateur.

Le retable comportait une prédelle : cinq panneaux, chacun placé à l'origine sous le personnage correspondant. Aujourd'hui, ceux-ci sont dispersés entre Washington (*Saint François recevant les stigmates* et la *Vocation de saint Jean Baptiste*), Cambridge (l'*Annonciation* et le *Miracle de saint Zenobius*) et Berlin (le *Martyre de sainte Lucie*). Les prédelles, on l'a déjà observé, recèlent souvent les plus étonnants morceaux de peinture. C'est le cas chez Fra Angelico, mais plus encore chez Domenico Veneziano dont ces petits tableaux révèlent plus qu'aucune œuvre l'extraordinaire dosage d'aérienne légèreté et de rigueur spatiale. Passons sur le sentiment d'héroïsme moral qui se dégage de son saint Jean Baptiste dans le désert ou de perfection divine qui émane de son Annonciation. Arrêtons-nous à la netteté de la construction visuelle, aux couleurs qui s'emperlent de lumière comme les fleurs de rosée, à

ces bleus, ces gris qui semblent surgir dans le frémissement printanier de l'aube. On mesure ici ce qui sépare Domenico Veneziano de ses confrères florentins : la nudité des montagnes qui se dressent derrière saint François ou saint Jean Baptiste n'appartient pas à l'imaginaire toscan attaché à l'ondulation des collines ; la limpidité des architectures, avec leurs plages de blanc, de rose et de vert qu'un mince tracé distingue des taches grises, bleues et rouges ponctuant les figures, confère à chaque scène, même dramatique, une sveltesse fort éloignée du graphisme sensuel de Filippo Lippi comme du dessin acerbe de Castagno. La vivacité et la luminosité du chromatisme libèrent les volumes de leur pesanteur : on y retrouve la finesse de certaines enluminures franco-flamandes, mais cadrée dans une implacable perspective.

Ce mélange de chromatisme aéré et de maîtrise spatiale ne conquit pas Florence. Il suscita quelques remarquables épigones : Giovanno di Francesco, le Maître de Pratovecchio, etc. Il marqua ensuite les débuts d'un Baldovinetti, mais, par l'importance des commandes comme par l'âpre plasticité de sa peinture, Andrea del Castagno ne tarda pas à s'affirmer comme un puissant rival, même s'il se montra parfois sensible à l'univers lumineux de Domenico Veneziano. Celui-ci finit lui-même par céder à la rigueur expressive de Castagno : on peut le voir dans son dernier ouvrage connu, le *Saint Jean Baptiste et saint François* de Santa Croce.

Dans les années 1450, Castagno était devenu, avec Lippi, l'artiste le plus actif de Florence. Si l'on en croit les documents, Domenico Veneziano jouissait d'une certaine réputation puisqu'il fut invité à deux reprises avec Lippi à donner des estimations. Mais sa production connue se réduit durant ses douze dernières années à peindre un gonfalon et deux coffres (disparus), ainsi qu'une fresque comportant deux figures de saints. S'il nous paraît peu vraisemblable que l'auteur du *Retable de sainte Lucie* fût devenu chômeur, il ne reste aucune trace d'une commande importante. Et quand il disparut, en 1461, une note marginale sur le bordereau mentionnant une avance reçue, en 1445, pour les fresques de Sant' Egidio qu'il n'avait pas achevées, nous indique qu'il ne laissait rien : « *non lascio nulla* ».

DE L'ÉNERGIE VIRILE

Un siècle plus tard, Vasari se fit l'écho d'une rumeur accusant Andrea del Castagno d'avoir tué Domenico Veneziano, alors que le soi-disant assassin était mort quatre ans avant sa victime. Cette désinformation reflète probablement une rivalité dont les contemporains furent témoins. Le seul indice de cet éventuel affrontement entre les deux peintres réside aujourd'hui dans une opposition de style à première vue entière, mais qui, à l'examen, souffre quelques nuances. On peut supposer qu'en 1451, lorsque Castagno fut invité à peindre trois scènes de la *Vie de la Vierge* à Sant' Egidio, face au cycle de fresques laissé inachevé par Domenico Veneziano six ans plus tôt, il entendait faire mieux que son prédécesseur. À moins qu'il ne prétendît faire autre chose ! Nous ne pouvons être fixés, puisque de l'un comme de l'autre rien ne demeure. Mais nous imaginons sans peine l'état d'esprit d'Andrea quand il se trouva dans le chantier abandonné par Domenico, lui qui avait mené à bien une dizaine d'ouvrages depuis 1440.

435. Domenico Veneziano, *Retable de sainte Lucie : l'Annonciation.* Vers 1445-1447. 27,3 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

436. Domenico Veneziano, *Saint Jean Baptiste et saint François.* 1450-1453. Florence, église Santa Croce, musée.

Né probablement en 1419, descendu à dix-huit ans de son village situé à sept cents mètres sur une pente des Appenins, il aurait été embauché, deux ans après, pour représenter sur la façade du Palazzo del Podesta les condamnés du complot des Albizzi, pendus par le talon au soir de la bataille d'Anghiari. Cette rude façon d'entrer dans la carrière lui valut le surnom d'« Andreino degli Impicchati ». Il ne semble pas avoir eu ensuite d'autres commandes, puisqu'on le retrouve en 1442 à Venise avec un peintre par ailleurs inconnu, Francesco di Faenza. Ils y peignirent la voûte d'une chapelle à San Zaccaria où *Dieu le Père tout-puissant* nous contemple d'un regard peu amène, flanqué de six *Apôtres et saints* plutôt patibulaires. On croirait Donatello devenu peintre, un Donatello parvenu à maturité dont on pouvait alors rencontrer les ouvrages à tous les coins des rues de Florence. Nous ignorons l'accueil que les bénédictines de San Zaccaria réservèrent à ces formes musclées exhalant une telle énergie. Mais nous savons que l'année suivante, elles commandèrent un somptueux polyptyque « gothique », aux flamboyantes couleurs, à Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna ! On s'est demandé si Castagno n'avait pas ensuite dessiné le carton d'une mosaïque à San Marco, la *Dormitio Virginis*, que l'on a parfois attribuée à Mantegna, ce qui pourrait indiquer que celui-ci avait regardé la fresque de San Zaccaria. Quoi qu'il en soit, de retour à Florence en 1444, Andrea fut admis à l'Arte dei Medici e Speziali et obtint la commande d'un carton de vitrail, la *Déposition*, pour le Duomo. Ce travail était particulièrement honorifique, puisque les autres vitraux étaient signés Donatello (dix ans auparavant), Ghiberti et Uccello. Ce début de notoriété lui aurait valu de peindre à fresque le portrait (détruit) de Leonardo Bruni, célèbre juriste et historien florentin qui venait de disparaître. Andrea avait alors vingt-cinq ans. Désormais, tout devait aller très vite.

Fra Angelico, Filippo Lippi, Paolo Uccello, rejoints par Domenico Veneziano, dominaient la scène. La sculpture cédait le pas à la peinture : Donatello avait quitté Florence pour Padoue en 1443 ; il y resta dix ans. Les maîtres en place, avec chacun son style bien défini, observaient tous dans leurs œuvres une certaine dédramatisation et un réalisme soigneusement contrôlé par la construction mentale. Conquérir le monde par la géométrie impliquait pour eux qu'on l'accommodât à un idéal, et seul Paolo Uccello avait pris quelques libertés sur cette approche raisonnable. Masaccio y eût-il reconnu les siens ? La question ne se pose pas car il avait des successeurs, il n'avait pas d'héritiers.

Et voici qu'apparut, vingt ans après, un peintre qui, comme lui, n'entendait pas ménager les sensibilités. Ce peintre s'en fut étudier la chapelle Brancacci (Vasari l'inscrivit dans sa liste, une liste dont Domenico Veneziano était absent), mais à la différence de ses prédécesseurs, il n'avait pas connu Masaccio. Il n'éprouva donc pas le besoin de le fuir. Ainsi Andrea del Castagno allait-il devenir, comme l'écrivit Berenson, « l'artiste le plus important et la personnalité la plus affirmée de la première génération après Masaccio ».

Cela commença, en 1444, par une fresque pour le cloître de Santa Maria degli Angeli (aujourd'hui à Santa Maria Nuova) : la *Crucifixion*. Les figures au dessin tranché jaillissent et s'en détachent comme des statues : on en sent le poids. Puis, en 1445, Castagno commit une autre fresque de près de trois mètres de haut, la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints* (Florence, Pitti, collection Contini-Bonacossi), sur l'invite des Pazzi, qui éprouvèrent le désir d'y inclure leurs enfants. La distinction de cette madone doit sans doute quelque chose à Domenico Veneziano, mais ce qui nous surprend le plus, c'est l'indifférence pour les savantes perspectives architecturales auxquelles les *sacra conversazione* d'Angelico et de Lippi nous avaient accoutumés. Quant aux deux jeunes Pazzi (premiers portraits d'enfants depuis l'Antiquité ?), ils nous paraissent étranges, avec leur regard pour le moins averti, presque inquiétant par leur orgueil précoce.

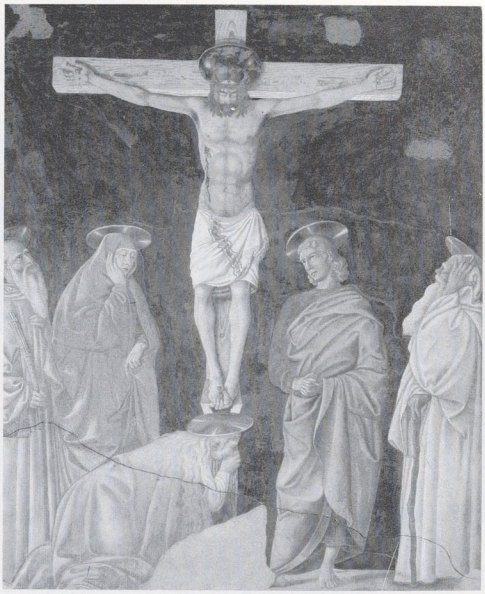
437. Andrea del Castagno, *Crucifixion.* Vers 1444. Florence, église Santa Maria Nuova.

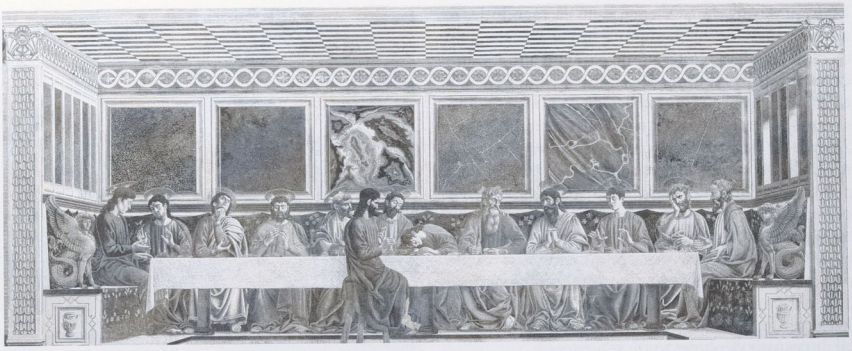
438. Andrea del Castagno, *Vierge à l'Enfant entourée d'anges et de saints.* 1445. 290 x 212 cm. Florence, Palazzo Pitti, collection Contini-Bonacossi.

Mais au-dessus de la Vierge, dans la mandorle, se trouvait aussi le Christ, aujourd'hui effacé, et si l'on en croit les anges plongeant de part et d'autre, celui-ci ne devait pas respirer la tendresse ! Les bénédictines de Florence (après celles de Venise) connaissaient-elles cette fresque quand elles demandèrent à Andrea de décorer leur réfectoire de Sant' Apollonia ? Elles commencèrent, semble-t-il, par lui faire peindre une grande *Pietà* où un Christ au torse puissant descendait au tombeau délicatement soutenu par deux anges attentifs. La vigueur du dessin et le sens du drame les conquirent sans doute puisqu'elles lui confièrent ensuite un plus vaste chantier, tant par la taille – environ dix mètres de haut sur dix de large – que par le programme, où il allait pouvoir déployer toute son énergie.

Lorsqu'on pénètre dans l'ancien réfectoire du couvent de Sant' Apollonia, on est happé par ce que l'on croirait être treize statues vivantes, polychromes. Elles sont assises autour d'une table, dans une grande salle de marbre qui paraît creusée sous le mur : le silence, l'isolement et l'immobilité dominent cette *Dernière Cène* (peinte de juillet à octobre 1447 selon un document découvert en 1966). Cette immobilité n'est rompue que par le mouvement des mains qui se lèvent, s'ouvrent et se croisent. Les traits durs des apôtres enfermés dans leurs pensées rendent l'atmosphère encore plus pesante ; aucun d'eux n'ose regarder le Christ qui, auprès de saint Jean endormi, exhale un mélange de sérénité et de mélancolie que la mine sombre de Judas, perché de profil sur un tabouret, accentue encore par contraste. Une lumière brutale souligne la variété des marbres violemment veinés, le décor de porphyre, d'albâtre et d'onyx, le tout dans un coloris glacial. La violence plastique des personnages est comme intensifiée par l'abstraction géométrique traversée d'implacables lignes verticales et horizontales. Castagno, en fait, ne se soucia pas d'appliquer la perspective monoculaire d'Alberti : la *Cène* se situe dans le prolongement de l'espace réel du réfectoire, s'adressant à des spectatrices dispersées dans celui-ci. La présence du Christ et des apôtres est psychologiquement si prégnante qu'on peut se demander ce que pensèrent les nonnes prenant leurs repas devant pareille assemblée. On comprend que Vasari eût vanté chez Castagno la force de la ligne qui cisèle les contours – « *massimente nel disegno* », dit-il –, tout en déplorant sa « couleur crue, rude et dure ». Mais devant ces formes brutes, non raffinées, a-t-il raison d'affirmer que l'art de Castagno « eût été merveilleux si la Nature lui avait donné cette *gentilezza* pour la couleur qu'elle lui donna pour l'invention et le dessin » ?

Castagno n'était point fait pour la *gentilezza*. Il avait une vision roide, sinon héroïque. Rien de brutal cependant dans sa volonté d'imposer ses figures parfois un peu hallucinées mais toujours





439. Andrea del Castagno, *La Dernière Cène.* 1447. Florence, Sant' Apollonia, réfectoire.

vigoureusement présentes. Ainsi, dans les trois scènes de la Passion (la *Crucifixion* entourée de la
440 *Mise au Tombeau* et de la *Résurrection* qu'il peignit d'abord au-dessus de la *Cène*), on ressent encore, bien qu'elles soient fort détériorées, la densité des formes (les femmes au pied de la Croix) et leur angulosité (saint Jean l'Évangéliste tenant le Christ mort dans ses bras). Une véhémence contrôlée soustend cet ensemble qui se déploie devant un solennel et synthétique paysage toscan. Face à la *Crucifixion* et à la *Mise au Tombeau*, on pense au Trecento – à Giotto, à Pietro Lorenzetti –, l'agressivité du dessin en plus. Et face à la *Résurrection*, la mieux conservée, on évoque Piero della Francesca. Avec son Christ conquérant, viril, quel fantasme, encore, pour les nonnes !

Cette démarche impérieuse se retrouve, en 1450,
441 avec l'*Assomption de la Vierge* (Berlin). Dans un chromatisme de forge, une Vierge au ferme visage interroge le ciel, flanquée de deux saints témoignant d'une vigilance désinvolte. Elle est transportée dans sa mandorle de feu par quatre créatures fines et nerveuses qui n'ont rien d'angélique. De ces anges un peu démoniaques dont il peuplait ses fresques, Cas-
442 tagno allait peu après tirer un *Jeune David avec la tête de Goliath* (Washington) : une apparition pleine de mouvement qui semblait emprunter sa fraîcheur à Domenico Veneziano mais dont la nervosité annonçait Pollaiolo et Botticelli. En ce début des années 1450, Andrea del Castagno connaissait, en effet, une certaine mutation qui allait le conduire, dans sa célèbre série des *Uomini famosi* de la villa Carducci, à des formes qui, tel le diamant, unissaient la dureté angulaire à la transparence lumineuse. Il s'agit là de la première grande peinture profane de la Renaissance parvenue jusqu'à nous : trois condottieres et trois poètes – tous florentins ou ayant servi Florence – y entourent trois femmes célèbres ayant combattu pour la liberté de leur peuple. L'épée et la plume stimulées par le courage féminin ! Détaché de son cadre architectural et déposé aux Offices, cet ensemble a malheureusement perdu de sa rigueur monumentale. Restent de splendides effigies, un peu froides, témoignant de l'« idéal héroïque de la Renaissance » tel qu'on pouvait le concevoir à la fin du siècle dernier. Le
443 *Portrait d'homme* de Washington est un autre exemple remarquable de cette fiction. Ce visage est, semble-t-il, le premier portrait italien peint presque de face et jusqu'à la taille. Que l'on ait pu l'attribuer à Antonio Pollaiolo quelque dix à quinze ans plus tard, est pour le moins significatif.

440. Andrea del Castagno, *La Résurrection.* 1447. Florence, Sant'Apollonia, réfectoire.

Qu'eussent produit les dons déployés par Castagno dans la peinture à fresque sur de vastes surfaces s'il s'était trouvé, comme le fut ensuite Mantegna, au service d'une cour attentive au prestige et portée vers les sujets profanes ! Mais le temps n'était pas venu et il resta voué, durant ses dernières années, aux églises et aux couvents. À Sant' Annunziata, d'abord, où subsistent son *Saint Julien absous par le Sauveur* et sa *Sainte Trinité apparaissant à saint Jérôme*, deux fresques datant de 1453-1454. L'originalité iconographique du *Saint Julien* est servie par un couple de puissantes figures, l'une en proie au remords, l'autre méditant le pardon, toutes deux placées dans un paysage de paix. Quant à la *Sainte Trinité*, avec sa fantastique Trinité au-dessus du visage convulsé de saint Jérôme, elle traduit une évolution vers l'exaspération de la ligne qui correspond peut-être à un tableau perdu où Castagno avait peint, dit-on, un enfer empli « de nus et de furies ».

S'il nous en reste de beaux morceaux, environ la moitié de l'œuvre de Castagno a disparu. La confrontation à Sant' Egidio entre l'acuité de ses formes et la limpidité chromatique de Domenico Veneziano nous échappe à jamais. Aucune trace du *Lazare avec Marthe et Marie*, ni de la *Dernière Cène* que le peintre acheva quelques semaines avant de mourir de la peste, en 1457, à trente-huit ans. Il était couvert de dettes, car il avait vécu « de manière splendide », selon Vasari, et ceci sans jamais manquer de commandes. En 1455, il exécuta une seconde *Crucifixion* pour Santa Maria degli Angeli (aujourd'hui à Sant' Apollonia), qui témoigne du chemin parcouru dans sa recherche d'une austère monumentalité. En 1456, il connut une sorte de consécration avec la commande, pour Santa Maria del Fiore, du *Monument équestre de Niccolò da Tolentino*, le condottiere vainqueur de la bataille de San Romano contre Sienne en l'an 1432. Celui-ci s'érigea à quelques mètres du *John Hawkwood* de Paolo Uccello, qui le précédait de vingt ans. Cette vision énergique et classicisante relevait le défi de la virtuosité perspectiviste chère à son prédécesseur. Ce simulacre de sculpture conclut l'œuvre de ce réaliste taciturne.

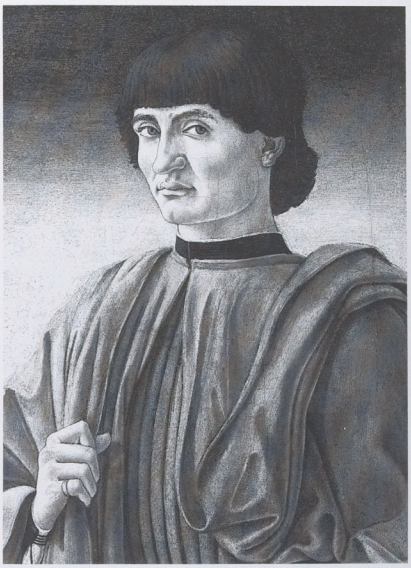
Parmi les successeurs de Masaccio, Andrea del Castagno avait été le seul à reprendre la quête de vérité humaine entamée sur les murs de la chapelle Brancacci. Il y mit une volonté de présence physique plus encore que d'expression psychologique. Durant sa carrière courte mais active, la fresque avait été son support de prédilection : il en peignit une vingtaine, pour une demi-douzaine de tableaux. Aucun ouvrage de dévotion privée, à notre connaissance. Ni tendre Madone à l'Enfant, ni touchante Nativité, ni pieuse Adoration. Un goût marqué pour la Crucifixion, en revanche, pour la Mise au Tombeau et la Résurrection, en grand format. Et l'on prétend que les peintres ne choisissaient pas leurs sujets ? Du moins, les commanditaires savaient-ils pour quoi ils étaient faits !

441. Andrea del Castagno, *L'Assomption de la Vierge*. 1450. 150 x 158 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Nulle grâce, nulle séduction à attendre des ouvrages de Castagno. Il n'était pas un peintre délicieux ou paradisiaque et l'on ne s'adressait pas à lui pour susciter l'amour, l'espoir ou la compassion. Son affaire, c'était l'héroïsme, la tragédie, à tout le moins de sombres méditations qu'il servait avec une rude sobriété. Son affaire, c'était la virilité, pourrait-on dire, ses figures féminines n'étant pas les dernières à montrer mâle force. Pollaiolo, Verrochio, puis Michelangelo en tirèrent des leçons dont on trouve aussi l'écho à Padoue chez Mantegna, et à Bologne chez Cossa. Son art peu aimable conférait aux formes, par la tension de son dessin, une âpre vitalité. Cet art ne se laisse pas oublier. Cristoforo Landino, qui ne consacra pas une ligne à Domenico Veneziano, écrivait, vingt ans après sa disparition : « Andrea fut un grand maître du dessin et du relief, il aimait les difficultés de son art et les effets de perspective ; il était plein de vie et très prompt, il avait une grande aisance dans le travail ».

LONGHI CONTRE BERENSON

Depuis, on a vu pourtant la réputation de Castagno fléchir au bénéfice de... Domenico Veneziano. Revanche posthume de la pseudo-victime sur son pseudo-meurtrier ? Cela ressemblerait plutôt à un



443. Andrea del Castagno, *Portrait d'homme.* Vers 1448-1449. 53 x 39 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.

règlement de comptes entre Longhi et Berenson. L'historiographie est pleine d'accidents de ce genre : les historiens sont aussi des hommes. Cependant cette péripétie est exemplaire car elle met en présence deux monstres sacrés de l'histoire de l'art italien et illustre bien les avatars de la *microstoria.* Le célèbre esthète américain qui régnait dans sa villa de Settignano, au-dessus de Florence, avait fait de la Renaissance sa chasse gardée. Il tranchait de tout au nom de ses non moins célèbres « valeurs tactiles » et « lignes fonctionnelles ». Le jeune et parfois génial professeur italien ne pouvait que bousculer ce mandarinat. Il commença donc par exalter Piero della Francesca, à juste titre mais avec un lyrisme digne de D'Annunzio. Piero n'avait-il pas aussi le mérite de tourner le dos à Florence, *secca disegnatrice* ? Celle-ci, au temps où Piero faisait son apprentissage, était tombée entre les mains de la « suffisance académique » de Lippi tandis que Fra Angelico, à San Marco, « se faisait aider des anges pour ne plus descendre de son paradis ». Or cet apprentissage, ne l'avait-il pas accompli auprès de Domenico Veneziano ? Partant de là, Longhi attaqua la prépondérance plastico-linéaire affirmée par Berenson et soutint que l'avenir était à la forme chromatico-lumineuse dont Domenico Veneziano avait été le prophète. Et il établit à son tour une hiérarchie où les implacables stylistes *(« acerrimi stilisti fiorentini »)*, Lippi, Castagno puis Pollaiolo, Verrochio, Botticelli, leurs successeurs obstinés, se trouvèrent dévalués au profit de Domenico Veneziano et de ses adeptes. Retournement spectaculaire qui conduisit à adopter l'aune de la *pittura di luce* : d'où l'excommunication de Filippo Lippi qui y demeura réfractaire, l'absolution d'Uccello et de Fra Angelico qui acceptèrent d'y rendre hommage, et la mise en pénitence de Castagno qui fit mine de s'y soumettre. Mais pourquoi, dira-t-on, les contemporains n'avaient-ils pas perçu le rôle éminent de Domenico Veneziano ? Parce que le « *dilettante supremo* » n'appartenait pas à la coterie des peintres « officiels » !

442. Andrea del Castagno, *Le Jeune David avec la tête de Goliath.* Vers 1450. 115,6 x 76,9 x 41 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection.

En fait, des dizaines d'ouvrages d'Angelico et de Lippi peuplaient les églises et les couvents de Florence et les fresques de Castagno y proliféraient à la vue de tous, tandis que les œuvres de Domenico Veneziano se comptaient presque sur les doigts de la main. Impossible d'évoquer les destructions pour justifier aujourd'hui ce décalage. La saga de Longhi a été souvent mieux inspirée. Il est vrai qu'il s'engageait là sur un terrain déjà labouré : il chassait dans des friches. Il y réussit cependant avec brio, ressuscitant Giovanni di Francesco, le Maître de Pratovecchio et Giovanni di Piamonte, puis rendant sa place au Maître du Cloître des oranges. Mais il succomba à la tentation de réécrire l'histoire à partir de quelques œuvres aussi fascinantes que marginales. Car l'avenir de la peinture lumineuse était à

Pérouse, à Sienne, à Urbino, il était partout sauf à Florence. Et il s'affirmait chez le plus grand peintre du Quattrocento, sans doute : Piero della Francesca. Piero n'était pas florentin.

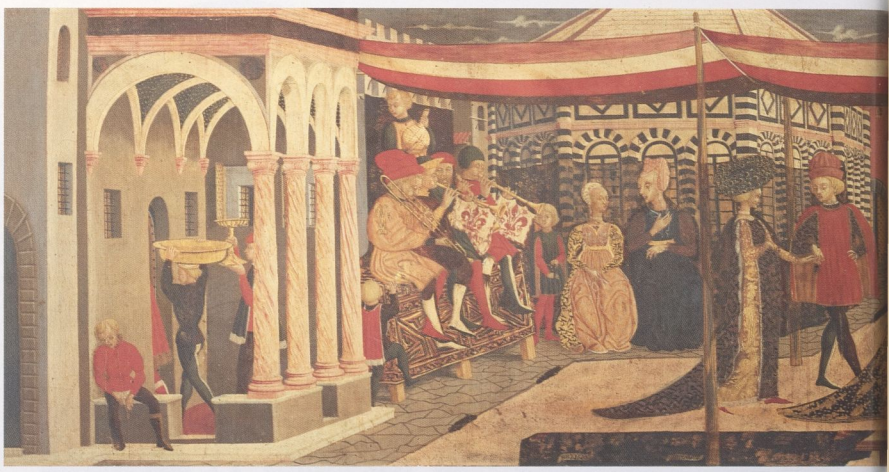
Les plus grands connaisseurs et historiens échappent difficilement à la propension à classer et déclasser, à étiqueter courants et tendances, à surévaluer les uns et à sous-estimer les autres. La *microstoria*, passionnante, induit à s'égarer dans le jeu des influences, au risque de succomber à la mode. À l'inverse, il est imprudent de tracer des frontières entre des artistes qui vivaient ensemble dans une petite communauté où la rivalité n'empêchait pas de fréquentes collaborations : les petits maîtres opéraient dans l'orbite des grands. Ainsi Baldovinetti travailla-t-il avec Andrea del Castagno et avec Domenico Veneziano. Ainsi l'auteur, quel qu'il fût, des panneaux Barberini, chefs-d'œuvre de la peinture chromatico-lumineuse, sortait-il de l'atelier de Lippi. Qui nous dit qu'Andrea del Castagno ne fut pas l'élève de Domenico Veneziano au même titre que Piero della Francesca ? Le maître qui s'adjoignait des assistants imposait sa façon de faire. Et les peintres se plagiaient volontiers les uns les autres. La métamorphose étant le propre de l'art, on imite ou l'on se distingue, on assimile ou l'on se déprend. Au Quattrocento, il n'existait ni mouvements, ni manifestes, mais des collègues, des concurrents, en quête de commandes, mais des ateliers, des chantiers où l'on passait plus ou moins vite, cherchant ou non à saisir les recettes, voire les secrets des autres.

444. Andrea del Castagno, *La Sainte Trinité apparaissant à saint Jérôme.* 1453-1454. Florence, église Sant' Annunziata.

445. Andrea del Castagno, *Saint Julien absous par le Sauveur.* 1453-1454. Florence, église Sant' Annunziata.

SPÉCIALISTES ET SUIVEURS

Les commandes les plus importantes des riches manufacturiers, des commerçants, des banquiers de Florence, et des corporations et congrégations qu'ils finançaient allaient aux artistes les plus réputés. Ceux-ci n'étaient pas, on l'a vu, les plus mauvais. Des peintres de moindre renom produisirent sans doute par ailleurs nombre de chefs-d'œuvre : quelques-uns sont parvenus jusqu'à nous. Au lieu de cataloguer ces artistes selon les courants suscités par les grands protagonistes, il nous semble préférable de les considérer au fur à mesure qu'ils apparurent, puis d'indiquer leurs affinités ou de signaler ceux qui firent preuve d'originalité. Ce n'était pas le cas de Bicci di Lorenzo qui, avec son fils Neri di Bicci, semble bien avoir tenu la *bottega* la mieux achalandée de Florence jusqu'aux années 1480. Ils offraient à leur fidèle clientèle une production retardataire, mais régulièrement actualisée sur les derniers modèles. Fort de cette modeste ambition, Bicci di Lorenzo figure cependant sur les rôles de Sant' Egi-



446. Le Scheggia, *Cassone Adimari*. Vers 1440-1445. 88,5 x 303 cm. Florence, Accademia.

dio : il y apporta sa collaboration technique auprès de Domenico Veneziano. Quant à Neri di Bicci, il adapta ses « créations » aux formules de Lippi, puis de Castagno et connut un succès que démontre la prolifération de ses ouvrages jusque dans les églises des villages les plus reculés.

Dans l'orbite des « grands », au début des années 1430, on trouve ensuite Francesco d'Antonio qui, après s'être inspiré de Gentile da Fabriano, devint un remarquable suiveur de Masaccio et Masolino, avant de s'aligner sur Fra Angelico. De même Andrea di Giusto aurait été *garzone* de Bicci di Lorenzo puis de Masaccio. L'« aristocrate » Zanobi Strozzi présente un cas particulier car il appartenait à une branche cadette de la grande famille : il dérogea donc pour devenir le collaborateur zélé d'Angelico. Mais il y a plus curieux : le propre frère de Masaccio, Giovanni di Ser Giovanni, dit le Scheggia.

Indifférent au « génie » de Tommaso, ce cadet vécut jusqu'à un âge avancé puisqu'il mourut en 1486, cinquante-huit ans après le peintre de la chapelle Brancacci. Il se consacra avec succès à la décoration de coffres nuptiaux *(cassone)*, de panneaux de lit et muraux *(spalliera)*, de plateaux d'accouchée *(desco da parto)* et autres mobiliers. On lui attribue aujourd'hui le célèbre *Cassone Adimari* (Florence, Accademia), vers 1440-1445, où nous assistons, dans une Florence un peu irréelle, à la promenade en musique de jeunes gens richement vêtus. On lui prête aussi le *Triomphe de la Gloire* (New York, Historical Society), *desco da parto* exécuté en 1469 pour la naissance de Lorenzo de' Medici. Le Scheggia se trouvait probablement à la tête d'une entreprise active : sans négliger les sujets sacrés, il produisit également de nombreux tableaux profanes à usage dramatique, sur des thèmes conventionnels, comme le triomphe de l'Amour, de la Mort, de l'Éternité, etc.

446

C'est à la fin des années 1420 qu'on observe l'irruption des motifs profanes via la peinture de mobilier, une peinture narrative par excellence, où mythes et légendes ont la faveur de la clientèle. Il n'y avait point de noces sans *cassoni*, point de chambres nuptiales sans *spalliere*. Les grandes familles rivalisaient de luxe et d'imagination. Dans cet « art de la maison », on sacrifiait à la mode des *anticaglie*, antiquailles trop frivoles pour figurer encore dans fresques et retables. Mais les scènes contemporaines y étaient également recherchées : fêtes et tournois concurrençaient sujets bibliques et classiques. Ceux-ci étaient traités avec assez de fantaisie, empruntant habits et mœurs modernes. Ainsi le commanditaire avait-il l'agrément supplémentaire de pouvoir s'identifier aux dieux et aux héros dont les exploits ornaient ses meubles. Cette peinture occupait donc de nombreuses *botteghe* spécialisées, qui mêlaient allègrement souvenirs « gothiques » et nouveautés « renaissantes ». On en trouvera quelques exemples au Bargello de Florence, à commencer par la *Procession du Palio*, œuvre tardive de Giovanni Toscani, vers 1428-1429 (elle a son pendant, la *Course du Palio*, à Cleveland). Ce défilé précédait la compétition qui avait lieu entre la Piazza della Signoria et le Duomo à l'occasion de la fête de saint Jean Baptiste. On verra aussi au Bargello le *tondo* du *Jugement de Pâris* : il marie l'art courtois et l'Antiquité selon une formule destinée à une longue carrière.

447

Le choix de thèmes humanistes semble avoir particulièrement inspiré Apollonio di Giovanni qui,

pendant plus de vingt ans, du début des années 1440 à sa mort en 1465, s'employa à décorer *deschi* et *cassoni*. Il commit aussi des miniatures sans hésiter à mêler les fantasmes hérités du « style international » aux récents développements de la représentation spatiale. Dante et Pétrarque, mais surtout Homère et Virgile, furent ses sources d'inspiration ; il peignit des scènes de l'*Odyssée* (Chicago) ou de l'*Énéide* (New Haven, Yale University), ainsi que des sujets épiques tirés de l'Antiquité, comme l'*Invasion de la Grèce* (Oberlin), le *Triomphe de Scipion l'Africain* (Cambridge) ou la *Bataille de Pharsale* (Boston). Le rapt des Sabines, la générosité de Scipion et les aventures de la reine de Saba avaient sa prédilection. Ses scènes contemporaines sont plus rares, mais l'une, dont il subsiste deux exemplaires (Londres et New Haven), est particulièrement intéressante : le *Tournoi à Santa Croce* nous offre en effet le singulier spectacle des Florentins tels qu'ils se voyaient. Le « petit maître » qu'était Apollonio di Giovanni avait été formé dans les années 1430, il ne pouvait donc pas échapper à l'influence même lointaine d'Angelico et de Lippi. Mais il usait des lois de la perspective un peu à la manière d'Uccello car il se souciait d'effet décoratif plus que de construction de l'espace. Pour autant que l'état de ses ouvrages nous permette de l'observer, il semble avoir été également sensible au chromatisme lumineux de Domenico Veneziano. Celui-ci, on le sait, ne dédaigna pas de peindre lui-même un *cassone* en 1447,

449

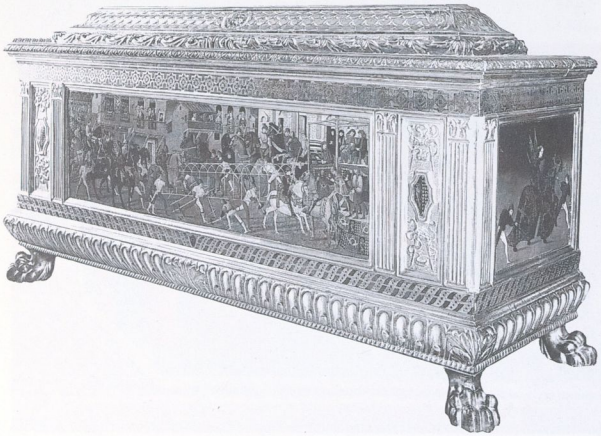
447. Giovanni Toscani, *La Procession du Palio.* 1428-1429. 66,2 x 193,5 cm. Florence, Museo del Bargello.

448. Francesco Pesellino, *Histoire de Grisalda.* Vers 1450. 43 x 110 cm. Bergame, Accademia Carrara.

pour le mariage de Caterina Strozzi et de Marco Parenti, ouvrant ainsi la voie à Francesco di Giorgio, à Botticelli, à Piero di Cosimo, etc. Mais Apollonio di Giovanni et ses confrères peintres de *cassone* jouèrent surtout un rôle déterminant dans la diffusion des thèmes profanes traités dans un climat antiquisant : la « grande » peinture n'y accéda que bien après sa disparition dans les années 1470, avec Pollaiolo et Botticelli.

Cette dichotomie entre *cassoni* et retables, un Francesco Pesellino nous prouve qu'on ne pouvait l'ignorer. Il réservait aux *cassoni* ses *Triomphes* (Boston, Gardner Museum) d'après Pétrarque, son *Histoire de Grisalda* (Bergame) et son *Histoire de David* (Londres). Et comme il se devait, il dédiait aux retables ses *Madone à l'Enfant* (Dresde, Esztergom, New York, New Haven, etc.), son *Annonciation* (Londres, Courtauld Institute), ses *Crucifixion* (Berlin, Washington, Esztergom) et sa *Trinité* (Londres). Celle-ci fut achevée dans l'atelier de Filippo Lippi en 1457, après sa mort à trente-cinq ans. S'il avait vécu plus longtemps, Pesellino eût-il transféré du *cassone* au retable ses sujets profanes ? Ce n'était pas au peintre d'en décider, mais à ses clients. Du moins cet artiste était-il assez versatile pour s'inspirer successivement d'Angelico, de Lippi, voire de Domenico Veneziano sans que ceux-ci s'en offusquassent. Non seulement les chefs de file ne prenaient pas ombrage de leurs imitateurs, mais ils y trouvaient quelque satisfaction. Pour leur part, ils n'hésitaient pas à commander une figure par-ci, une prédelle par-là, à des artistes peu soucieux d'originalité. Ces suiveurs demeuraient dans leur orbite, ou bien ils s'émancipaient, plus ou moins, ils conquéraient même parfois leur autonomie. Ainsi de Francesco Pesellino : jadis considéré par Berenson comme un protagoniste de la Renaissance florentine, il a perdu de son aura. La qualité de ses ouvrages est à la hauteur des meilleurs, mais il y manque le jamais vu.

449. Apollonio di Giovanni, *Le Tournoi à Santa Croce.* Vers 1460. 38,1 x 132 cm. Londres, National Gallery.

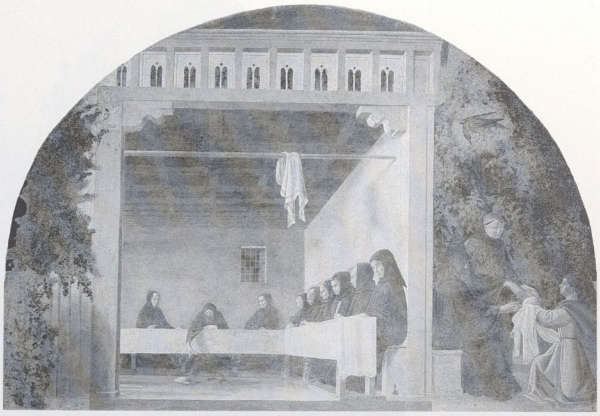


Ainsi du Maître du Cloître des oranges, à qui l'on doit les *Scènes de la vie de saint Benoît*, peintes entre 1436 et 1439 sur les murs de la Badia Fiorentina. Tout le monde s'accorde pour les placer au plus haut, mais aussi pour reconnaître ses emprunts à Masaccio, à Uccello, à Angelico, à Lippi et à Domenico Veneziano ! En outre, son attention minutieuse au réel, particulièrement dans le paysage, ne peut être que d'origine flamande ! On a donc attribué ces scènes à Giovanni di Consalvo, un peintre portugais qui avait pu se trouver en relation, au moins indirecte, avec Van Eyck. Cet Ibérien avait donc l'œil bien fureteur ! Devant une telle synthèse d'abstraction géométrique et de réalité concrète, on s'étonne que pareil maître n'ait laissé aucune autre

trace, ni avant ni après, ni à Florence ni ailleurs. Il est l'indice, sinon la preuve, que dans le microcosme qui se développait à Florence à partir des années 1430, un individu un peu doué, dans l'entourage d'un Angelico, pouvait se voir confier une commande importante et bénéficier de l'expérience, voire des conseils des uns ou des autres. Moyennant quoi, on devrait à un météore inconnu un cycle de fresques qui, selon Longhi, est « le plus important exécuté à Florence dans la décennie suivant la mort de Masaccio ».

Parmi les collaborateurs de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli nous offre encore l'exemple d'un beau talent aussi longtemps qu'il demeura proche de son maître. Il fit ensuite pendant plus de trente ans une carrière décevante de chroniqueur mondain, en couvrant de fresques copieuses le Latium, l'Ombrie et la Toscane. On peut voir à Londres une minuscule *Vierge à l'Enfant* assise sous un baldaquin, entourée d'anges, dont on nous dit qu'elle est d'« un peintre évidemment influencé par Fra Angelico, et apparemment aussi par Fra Filippo Lippi ». Après avoir successivement été attribuée à Fra Angelico débutant, à Domenico Veneziano, mais aussi à Giovanni Boccati, et même à Piero della Francesca, la voici donnée aujourd'hui à Gozzoli, vers 1446. Celui-ci l'aurait donc produite entre le chantier de San Marco et celui de Rome, où il travailla avec Fra Angelico. On peut rapprocher en effet cette petite Vierge d'un élément de *cassone* comportant le *Rapt d'Hélène*, également à Londres : c'est du Fra Angelico... profane.

Ces délices labyrinthiques de la *microstoria* nous font parfois regretter le laconisme de Berenson lorsqu'il commentait les peintres, petits et grands, archivés dans ses *Listes* ainsi conçues (extrait) : « Zanobi Macchiavelli, 1418-1479. Suiveur de Fra Angelico et assistant de Benozzo Gozzoli ; influencé par Filippo Lippi et Pesellino »... Mettre de l'ordre dans le désordre engendre une propension irrésistible à placer partout des étiquettes. Alors que l'histoire de l'art, c'est-à-dire sa vie, est faite de constellations autour de quelques grands ateliers, entre lesquelles circule une multitude de peintres. Ainsi d'un Maître de la Nativité de Castello qui trouva le moyen de poursuivre sa course pendant un quart de siècle, « partant de l'Angelico pour aboutir à Baldovinetti et à Botticelli jeune, en passant par les expériences fondamentales de Domenico Veneziano et Filippo Lippi ». Ainsi d'un Domenico di Michelino qui alla d'Angelico à Lippi, tandis qu'un Fra Diamante demeura étroitement lié à la manière de ce dernier, au point qu'il le désigna sur son lit de mort comme tuteur de son fils Filippino. L'ombre des innovateurs s'étend parfois au point de nous devenir impénétrable. Exemple : le Maître des Panneaux Barberini était-il Fra Carnevale ou Giovanni Angelo d'Antonio ? Tous deux se côtoyèrent sans doute vers 1450 dans la *bottega* de Filippo Lippi, puis ils empruntèrent du même pas son chromatisme lumineux à Domenico Veneziano, enfin ils se retrouvèrent l'un et l'autre à Urbino. Avant de gagner la cour des Montefeltro, Fra Carnevale aurait peint à Florence, vers 1445-1448, une minuscule *Madone trônant entourée d'anges et de saints* (Chantilly) naguère attribuée à Pesellino. Ses mimiques nous rappellent le Lippi masacciesque du début des années 1430. Boskovits, pour sa part, y voit la main de Lippi lui-même. Cette Madone, on l'a rapprochée aussi d'un petit *Saint Jean Baptiste* qui, lui, doit beaucoup à Domenico Veneziano, preuve qu'il n'est pas facile d'y voir clair dans l'atelier de Lippi. Du même coup, Fra Carnevale s'est vu assigner la prédelle de l'*Annonciation* commandée à Lippi pour San Lorenzo en 1442. Conclusion : il n'était qu'un collaborateur de Lippi.



450. Giovanni di Consalvo (?), *Histoire de saint Benoît : le repas des moines.* 1436-1439. Florence, Badia, cloître des Orangers.

Plutôt que de s'égarer dans d'inextricables comparaisons stylistiques, ne vaut-il pas mieux se borner à admirer dans leur singularité la poignée de chefs-d'œuvre laissés par ces « petits maîtres » ? Deux autres collaborateurs de Lippi furent ainsi conquis par les formes limpides de Domenico Veneziano : Giovanni di Francesco et le Maître de Pratovecchio. Ils sont si proches que l'on s'est demandé s'ils n'étaient pas un seul et même peintre. Giovanni di Francesco regardait tellement du côté d'Uccello que Longhi crut pouvoir lui attribuer les fresques uccellesques de Prato. Ses œuvres certaines montrent cependant que, vers 1450, il se rallia au coloris subtil et transparent de Domenico Veneziano, et ce avec une conviction extrême. Son dernier ouvrage est le seul qui soit documenté : il s'agit d'une fresque nichée dans une lunette de l'Ospedale degli Innocenti, le *Père éternel avec des séraphins*, qui fut exécutée en 1459, peu avant sa disparition. Elle a permis de lui attribuer une demi-douzaine d'œuvres,

451. Benozzo Gozzoli, *Le Rapt d'Hélène.* Vers 1450. 50,8 x 61 cm. Londres, National Gallery.

452. Giovanni di Francesco, *Triptyque Carrand.* Vers 1450-1455. 163 x 182 cm. Florence, Museo del Bargello.

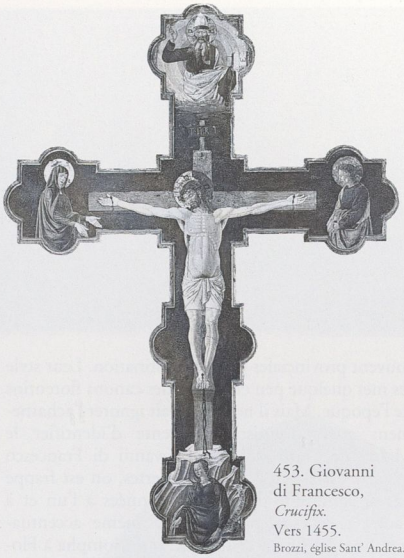
auxquelles le *Triptyque Carrand* (Florence, Bargello) 452
a servi de référence. Celui-ci affiche un chromatisme délicat et brillant dans un cadre gothique et sur un fond d'or archaïques ; les figures ont quelque chose de castagnesque, tandis que, dans sa cuspide, la petite *Annonciation* est le démarquage d'un panneau de prédelle du *Retable de sainte Lucie* qui datait déjà de plus d'un lustre. Les trois panneaux dispersés d'un triptyque (une *Madone à l'Enfant* à Flo- 454
rence, collection Contini-Bonacossi entourée de *Saint Antoine abbé* à Milan, Pinacothèque ambrosienne, et de *Saint Jacques*, à Lyon) constituent un ouvrage tardif qui, malgré le même fond d'or, évoque la peinture squarcionesque et ferraraise – laquelle, nous le verrons, émerge dans les années 1440-1450. Le *Crucifix* de Brozzi pourrait dater 453
également du milieu des années 1450 : sa conception anachronique n'ôte rien à son Christ, extraordinairement lumineux, et flanqué, aux extrémités de la Croix, par des figures énergiques et claires qui nous font penser à un Castagno revu par Domenico Veneziano.

Mais c'est dans la peinture narrative que Giovanni di Francesco s'accomplit pleinement. Le

Louvre en conserve un exemple probant avec la prédelle comprenant *Nativité* et *Adoration des Mages*, laquelle prélude à ce qui est sans doute son chef-d'œuvre : les *Trois Histoires de saint Nicolas de Bari* (Florence, Casa Buonarroti) exécutées vers le milieu des années 1450. Outre une parfaite maîtrise de l'espace perspectif, Giovanni di Francesco y montre une surprenante limpidité des couleurs. Tout est d'une précision si lumineuse que l'œil perçoit avec la même netteté le proche et les lointains. Luciano Bellosi n'a pas hésité à rapprocher cette netteté optique de celle de Piero della Francesca, d'autant moins que l'une des trois scènes évoque sans ambiguïté la *Bataille d'Héraclius et de Chosroé* du cycle d'Arezzo. Ceci confirme, notons-le au passage, que ce cycle devait être largement avancé, sinon achevé avant 1459. Nous ne trouvons là ni pastiche ni parodie, mais une interprétation minutieuse de la chaleureuse plénitude pierfranceschienne, dans une lumière froide et des formes métalliques. Il est donc évident que Giovanni di Francesco avait un talent méticuleux, propice aux ouvrages de petit format, autrement dit qu'il était un excellent suiveur à qui on ne pensait guère pour les commandes prestigieuses. Du moins était-il capable d'offrir une version séduisante des principaux maîtres en vue, fussent-ils apparemment les plus opposés, comme Andrea del Castagno et Domenico Veneziano.

À ses débuts, on l'a dit, Giovanni di Francesco semble avoir fréquenté Paolo Uccello. Quoique parti sur une fausse piste, Longhi devait plus tard reconstituer avec brio une autre (?) personnalité : le Maître de Pratovecchio. Il regroupa autour de lui une poignée d'ouvrages précédemment attribués à Giovanni Boccati, le peintre des Marches. Citons les *Trois Archanges*, à Berlin, la *Madone à l'Enfant* du Fogg Art Museum, la *Madone à l'Enfant entourée d'anges* (New York, Pierpont Morgan Library) et, pièce principale, un polyptyque dispersé comprenant une *Assomption de la Vierge* (Pratovecchio), un *Saint Michel et saint Jean Baptiste* avec deux autres saints non identifiés (Londres), une prédelle avec la *Dormition de la Vierge* (Boston, Gardner Museum) et enfin une série de petits panneaux occupant pilastres, pinacles et médaillons avec l'*Annonciation*, la *Vierge et saint Jean* et une demi-douzaine de *Saints* (Londres). Ce *« squisito ed erratico maestro*[2] », comme le définit Longhi, n'était pas conformiste : il emprunta tour à tour à Lippi, à Uccello, à Castagno et à Domenico Veneziano pour aboutir à des formes contournées, voire excentriques, dont l'expressivité oscille entre la mélancolie et l'inquiétude. On attribue aussi à l'éclectisme de cet artiste bizarre et nerveux, actif dans les années 1440, le triptyque aujourd'hui à Malibu (Getty Museum) avec la *Vierge à l'Enfant entre sainte Brigitte et saint Michel*.

Nous pourrions arrêter là ce tour d'horizon et nous contenter d'admirer ces œuvres singulières,



453. Giovanni di Francesco, *Crucifix*. Vers 1455. Brozzi, église Sant' Andrea.

454. Giovanni di Francesco, *Madone à l'Enfant*. Vers 1455-1458. 120 x 75 cm. Florence, Palazzo Pitti, collection Contini-Bonacossi.

2. « Ce maître exquis et erratique. »

455. Giovanni di Francesco, *Histoires de saint Nicolas de Bari.* Vers 1455. 23 x 158 cm. Florence, Casa Buonarotti.

souvent provinciales par leur destination. Leur style les met quelque peu en marge des canons florentins de l'époque. Mais il nous faudrait ignorer l'acharnement attributionniste qui tente d'identifier le Maître de Pratovecchio à Giovanni di Francesco jeune, c'est-à-dire vers 1440. Certes, on est frappé par la similitude des œuvres données à l'un et à l'autre : celles-ci présentent la même accentuation linéaire, une accentuation qui triompha à Florence après 1460 avec Pollaiolo et Verrochio et s'imposa au nord chez les peintres squarcionesques et ferrarais.

Ainsi en est-on venu à séparer les ouvrages de petit format, c'est-à-dire les *Trois Archanges* et les *Madone à l'Enfant*, des triptyques de Pratovecchio, de Londres et de Malibu prêtés à Giovanni di Francesco, puis à les rapprocher du Maître des Panneaux Barberini, alias Giovanni Angelo d'Antonio. Autant d'hypothèses évidemment combattues par ceux qui voient dans les panneaux Barberini la main de Fra Carnevale... Nulle preuve ne pouvant faire pencher la balance, chacun s'est fait son opinion sur la question ; nous y reviendrons lorsque nous aborderons la peinture dans les Marches avec ces fameux panneaux Barberini. Pour l'instant, une conclusion s'impose : autour des ateliers de Lippi, de Castagno et de Veneziano, nombre de moindres seigneurs étaient au travail. Aucune entreprise de grande envergure ne peut leur être assignée, mais ils manifestaient leur originalité dans des travaux secondaires. De là à leur donner une importance qu'ils n'eurent pas...

456. Maître de Pratovecchio, *Les Trois Archanges.* Vers 1445-1450. 37,3 x 25,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

En fait, des relations d'interdépendance liaient les peintres dans la communauté artistique florentine ; ils ne pouvaient s'y soustraire sans risque. La faible activité d'un Paolo Uccello et d'un Domenico Veneziano après 1450 et l'apparente pauvreté de ces deux peintres durant leurs dernières années contrastent étrangement avec la demande dont bénéficièrent Filippo Lippi et Andrea del Castagno. Ceci indique le succès de la tendance plastico-linéaire sur le courant chromatico-lumineux qui, lui, s'épanouit seulement en s'éloignant de Florence. Mais la complexité des échanges défie l'analyse car il n'y a pas de discontinuité radicale. Les notions clefs de la Renaissance florentine (perspective, espace et volume ; clarté, équilibre, harmonie et symétrie ; abondance et variété ; luminosité et transparence ; etc.) connaissaient maints dosages combinés par les peintres selon leur tempérament, chacun empruntant plus ou moins largement aux autres. Comme l'a souligné Federico Zeri, l'approche rationnelle, fondée sur la science géométrique et le calcul des proportions, et promue dans les années 1420 par

Brunelleschi, Donatello et Masaccio, se mua dès les années 1430 en « visions pures et célestes de l'Angelico » et en un « chromatisme aristocratique de Domenico Veneziano ». Ceux-ci engendrèrent à leur tour « l'intellectualisme mathématique, froid quoique sublime, de Piero della Francesca ». Mais dans le même temps, Lippi faisait courir vivement la ligne, tandis que Castagno jouait avec vigueur de l'effet plastique. Par la suite, les Pollaiolo mirent l'accent sur le mouvement du dessin dont Botticelli inversa le rôle clarificateur en s'adonnant à d'« exquis motifs irrationnels ». Est-il besoin de le dire, cet éclatement, voire ces contradictions s'étendirent bien au-delà de Florence.

De Milan à Venise, le Quattrocento proprement dit ne commença que dans les années 1450. Le « gothique » y perdura jusque vers 1470, ainsi que dans les Marches et en Ombrie. En vérité, de Sienne à Ferrare, le *Rinascimento* dut tracer son chemin à travers les réminiscences d'un passé toujours présent. Nonobstant, les grands Flamands, qui ne bénéficièrent pas du label « renaissant », ébranlèrent bien des certitudes, avant que leurs recettes ne fussent assimilées. Quant à l'Antiquité, dont la mémoire échauffa soudain les esprits, elle allait donner lieu à des interprétations variées, souvent imaginaires. Une aspiration confuse à un âge d'or magique donna enfin naissance aux inventions profanes des Mantegna, Botticelli, Signorelli, Roberti, Piero di Cosimo, etc. Le prestige dont ces œuvres jouissent aujourd'hui ne doit pas nous dissimuler qu'elles restèrent comme perdues dans l'immensité de la production religieuse que Perugino et Bellini portèrent au plus haut niveau de perfection, sinon de spiritualité. Et cependant, non loin de Florence, sous l'égide de la Vierge, Sienne la mystique faisait sécession.

457. Maître de Pratovecchio, *L'Assomption de la Vierge.* Vers 1455. 85,5 x 59,5 cm. Pratovecchio, église San Giovanni Evangelista.

XXI
La sécession siennoise

L'apparition d'une vision perspectiviste rationalisant le réel ne frappa pas aussitôt les esprits hors de Florence. La plupart des cités italiennes se montraient indifférentes, sinon aveugles. Au nord des Alpes, l'approche empirique de Campin et de Van Eyck exerçait une emprise autrement importante. Si, possiblement en 1426, Van Eyck s'arrêta jamais sur les rives de l'Arno, il put constater tout au plus que les Toscans partageaient avec les Flamands quelques principes unitaires de composition. Réuni à Bâle en 1431, le concile ne semble guère s'être fait davantage l'écho des innovations florentines. Les grands peintres germaniques, Moser, Multscher, Witz, regardaient plutôt vers la Bourgogne et les Flandres. Quand Lippi gagna Padoue (et peut-être Venise) en 1433, et quand Castagno arriva en 1442 dans la cité des Doges, tous deux, encore fort jeunes, ne semblent guère avoir impressionné leurs collègues. Le séjour à Pérouse en 1437-1438 de Domenico Veneziano et l'installation d'un retable de Fra Angelico dans l'église des dominicains (à la même époque ou seulement après 1445 comme l'a avancé De Marchi ?) ouvrirent cependant les esprits en Ombrie. L'irruption de Donatello à Padoue en 1443 et la visite que lui rendit Uccello sur son invitation en 1445 marquèrent ensuite les débuts d'un certain renouveau en Italie du Nord. Ainsi, les années 1445-1450 furent-elles germinatrices à bien des égards : tandis que le prestige flamand atteignait son niveau le plus élevé, la renaissance florentine amorçait seulement sa diffusion à travers de multiples transmutations.

Après avoir éliminé les derniers îlots de résistance du « gothique international », l'influence flamande, tout en perdurant en Allemagne, gagnait alors la Provence et un courant hispano-flamand se répandait dans la Péninsule ibérique. Si elle avait posé ses jalons en Italie dès le milieu des années 1430 via Filippo Lippi et Domenico Veneziano, elle ne se manifesta vraiment que vingt ans après, à travers Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini et Antonello da Messina, eux-mêmes initiateurs des principaux foyers renaissants hors de Florence. Cependant, tandis que l'approche analytique régnait sans partage au nord des Alpes et était assimilée en doses variables au sud, la *renovatio* florentine demeurait méconnue dans l'aire septentrionale. La conquête de l'Italie exigeait d'abord en effet une série de métamorphoses, au gré des aspirations particulières de chaque cité, de chaque cour.

Il faut dire que les artistes toscans ne se souciaient guère de répandre la bonne parole : ils se déplaçaient relativement peu, et pas très loin, à la différence des marchands, des ecclésiastiques, etc. Aucun d'eux ne semble avoir franchi les Alpes, les voyages en Flandre d'Alberti et de Lippi restant tout à fait hypothétiques. Rien à voir avec les pérégrinations d'antan de Giotto ou de Simone Martini, ni avec les incursions vers le sud auxquelles se livraient alors Campin, Van Eyck et Van der Weyden. Celui-ci ne se trouvait-il pas à Rome, après Fouquet, en 1450, en même temps que Fra Angelico ?! Mais de son séjour en Italie, Van der Weyden ne retint pas grand-chose, sinon peut-être un certain adoucissement de son austérité sculpturale. Fouquet, lui, fut le premier sinon le seul artiste septentrional à vouloir conjuguer le réalisme empirique et la construction spatiale. Le « renaissant » le plus vagabond était encore Uccello, qui, de tous, était le moins représentatif du microcosme florentin. Les œuvres toscanes s'exportaient peu, et dans un rayon limité, cependant que nombre d'ouvrages flamands étaient signalés en Italie du Nord comme à Naples.

La propagation des modes renaissants ne vint donc pas des Florentins, si l'on excepte le séjour déterminant de Donatello à Padoue, mais de quelques étrangers, depuis le plus éminent, Piero della Francesca, jusqu'au plus controversé, Francesco Squarcione. On la dut aussi sans doute à des peintres de second rang, passés par l'atelier d'Angelico et de Lippi. Cette nouvelle campagne d'Italie, analogue à la campagne menée du temps de Giotto, ne connut d'ailleurs pas une victoire totale, encore moins uniforme. Un peu partout subsistait « une myriade de formules artistiques, de situations culturelles et de traditions figuratives [...] basées sur une

458. Giovanni di Paolo, *Le Paradis*, détail. Vers 1445. 46,5 x 40,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund.

interprétation fantastique de la réalité », comme l'écrit Zeri. D'où maints artistes hybrides qui, pour n'être plus « gothiques », n'étaient pas devenus « renaissants ». À commencer par les Siennois.

CHIMÈRES MYSTIQUES

S'il n'y avait pas eu de peintres siennois au Quattrocento, le cours de l'histoire de l'art n'en eût pas changé, à la différence de leur rôle au Trecento. Les Siennois furent du reste longtemps dédaignés, sinon ignorés, par le fétichisme progressiste : ils s'étaient égarés dans une impasse. Ainsi, dans le célèbre *Cicerone* qui servit de bible touristico-artistique à plusieurs générations, Burckhardt ne voyait-il chez eux que « [...] rigidité quasi pétrifiée, monotonie absolue qui, au moindre effort d'animation et de vie, se transforme en caricature ». Il leur accordait « une chaste grâce, une aimable exhaustivité du détail, une ingénuité d'exécution », rien de mieux. De même Sassetta paraissait-il à Cavalcaselle « d'une gravité et d'une gaucherie de cigogne » et Giovanni di Paolo « d'une véhémence épileptique ».

Il est vrai que Sienne, au début du XVe siècle, était enfermée dans ses murs et tournée vers son passé. Ses aléas politiques expliquent ce repliement. En effet, l'éphémère suzeraineté des Visconti en lutte contre Florence avait aggravé sa rivalité avec une cité dont l'hégémonie devenait menaçante. Sienne y résistait fermement : elle y résisterait jusqu'au milieu du XVIe siècle. Après avoir offert un modèle à l'Europe gothique, de la Bourgogne à la Bohême, à l'époque où les papes étaient en Avignon, l'art siennois avait cependant connu une involution puis s'était figé dans une sorte d'académisme. Mais les chefs-d'œuvre de Simone Martini et des Lorenzetti étaient toujours là : Ghiberti les admirait encore dans ses *Commentaires*. Sienne, stimulée par les innovations florentines, allait relever le défi.

1. « Le temps de l'extase commençait alors à céder le pas au temps de l'examen [...]. Mais l'esprit critique ne fit jamais vraiment son chemin à Sienne. »

459. Jacopo della Quercia, *Tombeau d'Ilaria del Carretto*. 1408. Lucques, Duomo.

Le besoin qu'éprouvent les historiens de mouler la création artistique dans une sorte de périodisation stylistique les entraîne à chercher, donc à trouver, ce que les peintres siennois pourraient avoir emprunté à la *renovatio* florentine et, au premier chef, à la très sainte perspective. Ils imaginent procéder ainsi à une réhabilitation. Comme si l'art était une course où la place de second vaudrait l'indulgence du public. En vérité, les Siennois évoluèrent à l'écart du « progrès » vasarien. Ils étaient déjà en marge au Trecento, malgré les tentatives des Lorenzetti pour aménager la profondeur du tableau et la séduction qu'exerçait Simone Martini sur les artistes septentrionaux. En marge, ils le restèrent au Quattrocento, quelque intérêt qu'ils eussent porté aux initiatives des Florentins. Et ils demeurèrent tels avec obstination, inexpugnables dans ce que Zeri appelle « leur *hortus mirabilis* de sentiments, d'incantations et de griserie ».

L'âme de Sienne restait alors fort éloignée des ambitions humanistes et rationalistes de sa puissante voisine : le mysticisme y perdurait, de la foi la plus simple au pathos le plus exhibitionniste. Comme l'écrivit jadis Berenson : « *The age of eactsy was at this time beginning to make way for age of inquiry [...]. But the spirit of inquiry never really found at home at Siena*[1]. » En ce début du Quattrocento, une piété digne du Moyen Age habitait les Siennois. Le ciel n'avait pas cessé de régner sur cette cité dédiée à la Vierge depuis la victoire de Monteperti contre les Florentins en 1261 : « *Sena vetus civitas Virginis* ». Sur le grand autel du Duomo se tenait la *Maestà* de Duccio (1311), entourée, dans les chapelles avoisinantes, de l'*Annonciation* de Simone Martini (1333), de la *Présentation au Temple* d'Ambrogio Lorenzetti (1342), de la *Naissance de la Vierge* de Pietro Lorenzetti (1342) et peut-être de la *Nativité* du Maître d'Ovile (vers 1365-1370) ! Et Sienne était plus que jamais en quête de guides spirituels : les transports et les visions de sainte Catherine de Sienne, près d'un siècle après sa disparition (1380), donnaient lieu à un culte fervent entretenu par les dominicains ; les sermons de saint Bernardino, prêchés en 1425 et 1427 sur la Piazza del Campo et devant San Francesco, faisaient courir les foules. On n'attendit d'ailleurs pas leur canonisation (Bernardino en 1450, Catherine en 1461) pour multiplier les représentations picturales de l'un et de l'autre.

Comme Florence, Sienne se flattait d'avoir des origines romaines, mais les humanistes, pour la plupart des juristes attelés à des tâches politico-administratives, y pesaient peu auprès des dominicains, franciscains, augustiniens, etc., tous actifs commanditaires des artistes. La médecine fut le seul domaine où des esprits plus ou moins rationnels fissent concurrence à la Vierge : l'hôpital Santa Maria della Scala jouissait d'une réputation qui allait bien au-delà de la Toscane. Ses activités charitables s'exer-

çaient certes sous l'égide de la Madone mais ne se limitaient pas à la prière. D'où les fresques exécutées sur un programme de son recteur, Buzzichelli, entre 1439 et 1444. Notons que la peinture murale était devenue assez rare à Sienne au Quattrocento, alors que Florence s'y adonnait plus que jamais.

Le retable à fond d'or gardait, en revanche, la faveur des Siennois. Un sujet narratif, que ceux-ci avaient été les premiers à pratiquer au Trecento, occupait assez souvent le panneau central, flanqué par des figures de saints. Mais c'étaient surtout les prédelles qui fournissaient l'occasion d'un développement spectaculaire des histoires sacrées, donnant lieu à de remarquables prouesses artistiques, où l'imagination le disputait à la subtilité, et le pittoresque au saugrenu. Aujourd'hui, la plupart de ces prédelles sont disloquées, et leurs panneaux dispersés aux quatre coins du monde font autant de petits tableaux exquis, et parfois étranges. Le paysage, fréquemment anguleux, y occupe une place particulière, tandis que les figures entretiennent des rapports illogiques avec l'espace. En effet, quand les peintres siennois furent tentés d'incorporer la problématique perspectiviste à leur répertoire, ils se gardèrent d'en tirer toutes les conséquences. Leur curiosité mêlée de réticence pour les recettes florentines engendra une vision ambiguë, fantasque. La mise en scène et le jeu des volumes ne prétendaient pas susciter l'illusion du réel, mais captiver le spectateur. Regroupés, les panneaux de prédelle constituent d'improbables séquences. « C'est une succession de motifs irrationnels, fascinants, mais très éloignés de la Renaissance », écrit Zeri. Les associations du rêve l'emportent sur la cohésion du réel, le chimérique sur l'histoire.

En fait, le charme des Siennois n'est pas ce qui les rapproche des Florentins, mais ce qui les en sépare. Car ils sont méthodiques jusque dans l'incohérence. La sécession siennoise fut orgueilleuse et sarcastique. Sassetta, Giovanni di Paolo, Pietro di Giovanni d'Ambrogio connaissaient le « modèle florentin » avant 1430, c'est-à-dire avant même que celui-ci ne se fût imposé à Florence. Ils s'en écartèrent dans les années 1440. La construction rationnelle de l'espace restait le cadet de leurs soucis : ils jouaient de la troisième dimension et cultivaient les volumes avec une parfaite désinvolture. Ils en usaient gratuitement, pourrait-on dire, un peu comme Uccello. Ils demeuraient attachés à un dessin d'une grande acuité, tantôt souple, tantôt coupante. Leur coloris était toujours tourné vers le Trecento, avec un goût prononcé pour les roses et les verts tendres, enchâssés d'or.

Cependant, si Ghiberti le Florentin admira tellement les grands peintres du Trecento, lors de sa visite à Sienne en 1416, c'est qu'il n'y avait à l'époque guère autre chose à voir. Le style édulcoré de Paolo di Giovanni Fei et la production prolifique de Taddeo di Bartolo n'étaient qu'une ultime mouture des lointains ancêtres, agrémentée des sophistications du « gothique international ». L'art siennois était en réanimation.

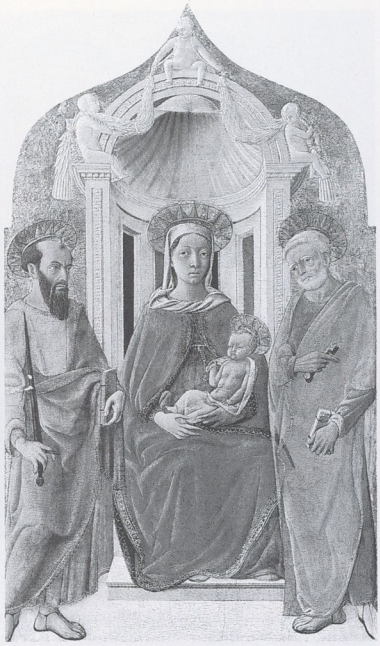
460. Donatello, *Le Banquet d'Hérode*. 1423-1427. Sienne, Baptistère.

Les premiers signes de renouveau apparurent avec Benetto di Bindo, dont les fresques de l'*Histoire de la Vierge* (1409-1411) à la sacristie du Duomo montraient une certaine sensibilité, et avec le fils adoptif de Taddeo, Gregorio di Cecco. De ce dernier, il nous reste un polyptyque daté de 1423, dont la *Madone de l'Humilité* (Opera del Duomo) est empreinte d'une grâce fragile, et deux petites *Crucifixion* (Opera del Duomo et Avignon). Mais, comme pour Florence, c'est vers la sculpture qu'il nous faut d'abord nous tourner pour comprendre les débuts de la « renaissance » siennoise. Autrement dit, vers Jacopo della Quercia.

Celui-ci avait été un des concurrents malheureux de Ghiberti, justement, lors du fameux concours de 1401. Siennois de naissance, il venait de Lucques où il avait passé sa jeunesse. Il y avait laissé, vers 1408, le superbe tombeau d'Ilaria del Carretto (Lucques, Duomo), épouse du seigneur du lieu. Cette beauté délicate et sereine y reposait parmi les plis élégants de sa robe de noce, dans un sarcophage classicisant d'inspiration vraisemblablement romaine, avec une frise de chérubins portant des bottes de fleurs. L'auteur de cette œuvre admirable qui unit distinction gothique et réminiscence classique exécuta ensuite à Sienne les sculptures d'une sinueuse plasticité qui ornent la Fonte Gaia, fontaine publique du Campo (1414-1419) ; puis il ouvragea des reliefs de

459

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com



461. Domenico di Bartolo, *Madone trônant avec saint Pierre et saint Paul.* Vers 1430. 53 x 31 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

462. Domenico di Bartolo, *Madone de l'Humilité entourée d'anges.* 1433. 93 x 59,5 cm. Sienne, Pinacoteca.

bronze pour le baptistère, dans les années 1420, de concert avec Ghiberti et Donatello. Alors que Ghiberti (*Baptême du Christ*, 1425-1427) restait égal à lui-même avec l'élongation de ses figures projetées en avant et sa suggestion graduelle de la profondeur, Donatello (*Banquet d'Hérode*, 1423-1427), utilisait 460
la projection linéaire pour comprimer les figures du premier plan et contruire l'espace où se déroulait l'action. Jacopo della Quercia (l'*Annonciation à Zaccarias*) emprunta à Donatello sa façon de donner le sentiment de l'espace, mais sa démarche n'avait rien de rationnel et la relation entre ses figures demeurait incertaine. Les peintres siennois en usèrent de même avec le modèle que leur fournissait Masaccio. Ce n'était donc pas un hasard.

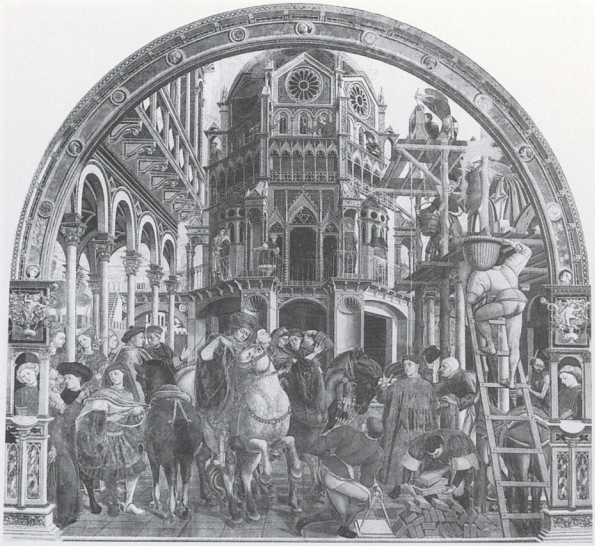
LA TENTATION ÉCARTÉE

On doit à Domenico di Bartolo, un affidé sans doute de Jacopo della Quercia, cette *Madone de l'Humilité entourée d' anges* (Sienne), signée et datée 462
de 1433, qui serait un fleuron de la Renaissance florentine si sa rythmique et son coloris délicat n'étaient pas siennois. On y reconnaît la composition monumentale calculée géométriquement qu'avait imposée Masaccio, mais dans une luminosité distillant un chromatisme transparent où dominent des bleus et des roses pâles dignes de Domenico Veneziano. À se demander lequel des deux Domenico avait influencé l'autre. Question sans réponse : faire œuvre exquise n'était l'exclusivité de personne. On peut cependant penser que ni Fra Angelico, ni Filippo Lippi ne détournèrent les yeux devant cette Vierge.

Domenico di Bartolo avait peint auparavant une petite *Madone trônant avec saint Pierre et saint Paul* 461
(Washington) très proche des premiers ouvrages de Lippi, mais on y relevait des motifs décoratifs antiques, *putti* et guirlandes, analogues à ceux de Jacopo della Quercia, notamment dans son sarcophage d'Ilaria del Carretto. Au début des années 1430, Domenico se trouvait donc à la croisée des chemins entre Florence et Sienne. Il fut du reste le seul peintre siennois à recevoir, au début du Quattrocento, des commandes de la cité des Medici. Mais sa synthèse précoce de force plastique et de limpidité chromatique demeura chez lui sans lendemain : Siennois il redevint. N'avait-il pas inscrit au pied de la Madone, comme pour écarter la tentation florentine : « *Dominicus Domini Matrem Te Pinxit et Orat* »?

Ses *Madone à l'Enfant*, aujourd'hui à Philadelphie ou à Princeton, sont en effet relativement banales, et son polyptyque de Pérouse, en 1438, marque une régression. Mais Domenico di Bartolo

manifesta par ailleurs des dons inattendus de narrateur, quand il fut question d'orner de fresques le Pellegrinaio, c'est-à-dire l'hospice des pèlerins afférent au Spedale della Scala. Le recteur de l'hôpital, Giovanni Buzzicheli, avait vu Domenico Veneziano à l'ouvrage, en 1439, sur les murs de Sant' Egidio, l'église de l'hôpital florentin de Santa Maria Nuova ; il fit donc appel au plus florentin des Siennois pour illustrer les événements mémorables de son institution ainsi que ses activités quotidiennes. Ainsi Domenico di Bartolo (bientôt rejoint par Vecchietta) peignit-il, entre 1441 et 1444, deux cycles dans un esprit, sinon dans un style fort différent. Les quatre fresques représentant les œuvres charitables *(Soigner les malades, Nourrir les pauvres, Élever les enfants trouvés, Distribuer les aumônes)* nous offrent un spectacle plein de réalisme et d'édification dans un espace dûment élaboré, nanti d'une architecture qui se veut renaissante. Un siècle après le *Bon et le Mauvais Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, c'est une évocation profane, remarquablement suggestive, de la vie à Sienne, quoique limitée à un aspect particulier. On ne possède pas de chronique mieux documentée sur les mœurs quattrocentesques. En revanche, les deux scènes consacrées à la *Construction de l'hôpital* et au *Pape Célestin III octroyant des privilèges à l'hôpital* se déroulent dans une ambiance agitée, pour ne pas dire frénétique, et dans un cadre architectural fantastique, amalgame imaginaire de « gothique » et de « renaissant ». Domenico di Bartolo y pratique manifestement l'*istoria* avec l'abondance et la variété préconisées par Alberti, mais il crée le tumulte et la confusion, comme pour lutter contre l'horreur du vide.



464. Domenico di Bartolo, *La Construction de l'hôpital.* 1441-1444. Sienne, Ospedale di Santa Maria della Scala.

Dans ce mélange de réminiscences gothiques et de réalisme florentin, on a voulu voir la marque d'une rencontre avec Pisanello ; puis une anticipation de la peinture ferraraise, Sienne et Ferrare entretenant des relations étroites (Jacopo della Quercia travaillera dans la cité des Este). Domenico di Bartolo mourut peu après cette œuvre, nous laissant l'image d'un artiste éclectique, ne s'étant jamais résolu, au cours de sa carrière plutôt brève, à choisir sa voie.

463. Domenico di Bartolo, *Le pape Célestin III octroyant des privilèges à l'hôpital*, détail. 1441-1444. Sienne, Ospedale di Santa Maria della Scala.

LA NOSTALGIE AU FILTRE DE LA RAISON

Il en fut bien différemment de Stefano di Giovanni, surnommé Sassetta, on ne sait pourquoi, au XVIIIe siècle. Lorsque, en 1423, celui-ci entreprit le triptyque ordonné par l'Arte della Lana pour l'église du Carmine, Masaccio, son contemporain, n'était pas encore monté sur les échafaudages de la chapelle Brancacci. Il ne pouvait donc découvrir autour de lui que les effets spatiaux empiriquement élaborés par les Lorenzetti quatre-vingts ans plus tôt. Peut-être interrompit-il son ouvrage pour s'enquérir du travail de Gentile da Fabriano qui séjourna à Sienne à deux reprises en 1425 et 1426.

465. Sassetta, *La Vision de saint Thomas d'Aquin.* 1423-1427. 25 x 28,8 cm. Vatican, Pinacoteca.

466. Sassetta, *Saint Antoine battu par les démons.* 1423-1427. 24,5 x 39 cm. Sienne, Pinacoteca.

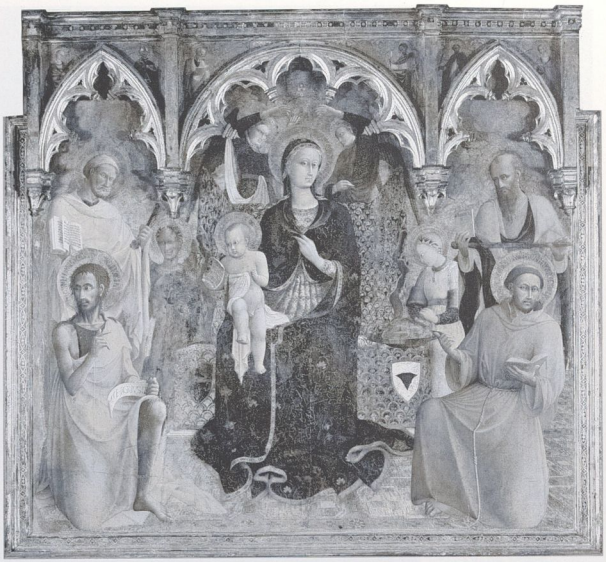
Lorenzetti et Gentile, il n'a pas à première vue d'autre modèle quand on l'invite à peindre, dans un riche cadre gothique, l'*Exaltation de l'Eucharistie*, iconographie peu fréquente, surmontée du *Couronnement de la Vierge*. Pourtant, rien de plus inattendu que les six petits panneaux de prédelle qui, avec une série de saints et de prophètes, ont survécu au démembrement du triptyque. Parmi les figures latérales, le *Saint Jérôme* (Sienne) frappe par sa forme ramassée et méditative. Dispersées entre le Vatican, Budapest, le Bowes Museum (Barnard Castle), Sienne et Melbourne, les scènes de la prédelle nous plongent, pour les trois premières, dans des enfilades de bibliothèques, de chapelles et de cloîtres, où s'agenouillent, entre livres et retables, des moines solitaires *(Vision de saint Thomas d'Aquin, Saint Thomas d'Aquin en prière)*, à moins qu'ils n'assistent à un événement insolite (le *Miracle du Sacrement*). Les trois scènes suivantes n'ont guère de liens narratifs entre elles (*Institution de l'Eucharistie, Bûcher de l'hérétique* et *Saint Antoine battu par les démons)*. Cependant, un climat à la fois délicat et familier unit l'ensemble dans un coloris fondu, mœlleux, dont on a dit qu'il évoquait curieusement Giovanni da Milano via Masolino. Un sentiment de paix, accompagné d'une certaine étrangeté, émane des scènes d'intérieur, quoique les proportions n'y soient guère respectées et que l'agencement de l'espace n'obéisse pas à une parfaite logique. Les deux scènes d'extérieur bénéficient d'une lumière crépusculaire qui tombe sur un horizon de collines avec, dans le cas du *Saint Antoine battu par les démons*, un ciel de nuages comme on n'en avait peut-être jamais vu. Il semble qu'en matière d'atmosphère, Sassetta ait pris leçon auprès de Gentile da Fabriano, mais ses paysages évoquent aussi ceux des Lorenzetti comme on peut le voir dans les célèbres *Cité au bord de la mer* et *Château au bord d'un lac* (Sienne) qui appartenaient sans doute au panneau central disparu du triptyque. En revanche, cavaliers et chevaux de son *Bûcher de l'hérétique* anticipent, eux, Uccello.

Le *Retable de l'Arte della Lana* fut le point de départ du renouveau siennois. Mais si Sassetta avait pris ses distances avec la tradition, il ne devint pas « renaissant » pour autant. Après s'être probablement rendu à Florence avant 1430, c'est la *Maestà* de Duccio, avec sa Madone trônant entourée d'anges et de saints, qu'il choisit pour modèle. En effet, sa *Madone des neiges* (Florence, collection Contini-Bonacossi) reste fidèle au cadre gothique du triptyque et au fond d'or. Elle conserve la majestueuse orchestration ducciesque, tout en offrant une dynamique spatiale à la fois subtilement calculée et dépourvue d'unité. Curieuse sensation d'immatérialité : pas un soupçon de réalité ne pénètre dans cet espace à l'atmosphère raréfiée. Le spectateur est tenu à distance, une distance aristocratique qui ne laisse percer aucun sentiment. Mais nombre d'incidents frappants s'offrent au regard, tels le livre dans la main de saint François, la cordelière qui tombe de sa bure, et l'épée que tient saint Paul d'une manière insolite. L'artifice déployé ici par Sassetta est-il si éloigné des extravagances d'Uccello ? Cette *Madone des neiges* a un autre mérite : elle constitue le seul ensemble de la main de Sassetta qui n'ait pas été démembré. Hélas, trois scènes de la prédelle sur sept sont pratiquement détruites. Il nous reste à admirer la fraîcheur et la vivacité narrative, l'imagination et le naturel de la *Légende de la fondation de la basilique de Santa Maria Maggiore*. Ou bien le réalisme et la poésie de la *Construction de Santa Maria Mag-*

giore, scène de genre documentaire sur les métiers du bâtiment (!) d'une vérité immédiate avec ses personnages saisis en pleine action, où cependant l'air cristallin paraît circuler entre le rose des murs et l'ondulation des collines, sous les flocons nuageux. On pense à Domenico Veneziano, mais Sassetta n'alla pas plus avant : il était trop enclin à jouer à la fois du rythme gothique et de la plasticité renaissante pour jamais choisir. Peintre de ciels limpides, flirtant avec l'espace, et de figures impavides, avec parfois un soupçon d'ironie, il préféra conserver plusieurs registres dont il usa au gré de ses rencontres et de ses impulsions.

Des années 1432 à 1437 subsistent de nombreux signes de son activité qui dut être importante. D'abord, les vestiges d'une monumentale *Crucifixion* (sciée en 1820 pour en faire des portes!). Il en reste deux morceaux : une *Vierge et saint Jean* d'expression naturellement dramatique, et surtout un surprenant *Saint Martin partageant son manteau*, peint sur panneau (Sienne, collection Chigi-Saraceni). Les formes s'y dilatent sur le fond d'or ; le chapeau cylindrique, l'épée qui n'en finit pas et le cheval nerveux sont, une fois encore, d'une sensibilité proche d'Uccello ; le mendiant, lui, dériverait plutôt de Masaccio.

Ensuite, un polyptyque, avec une *Vierge et les anges*, exécuté à Cortone pour les dominicains. Cette œuvre reflète une orientation mystique digne de Fra Angelico, qui à la même époque livra aux mêmes destinataires son retable de l'*Annonciation*. Mais, chez Sassetta, les saints entourant la Vierge restent isolés dans une structure gothique et adoptent une attitude lointaine, sinon hautaine.



468. Sassetta, *Retable de la Madone des neiges*. 1430-1432. 241 x 223 cm. Florence, Palazzo Pitti, collection Contini-Bonacossi.

On date généralement du milieu de cette décennie deux groupes de petits panneaux appartenant à des ensembles non identifiés. Le premier comporte un *Voyage des Mages* (New York) et une *Adoration des Mages* (Sienne) dont le rythme et le raffinement laissent de côté les préoccupations spatiales. Le second, bien différent, compte trois scènes – la *Prière au jardin des Oliviers*, le *Baiser de Judas* et la *Montée au Calvaire* (Detroit) – où l'âpreté des formes et la sobriété de la mise en scène suscitent un sentiment de tragique déréliction auquel le peintre ne nous a pas accoutumés.

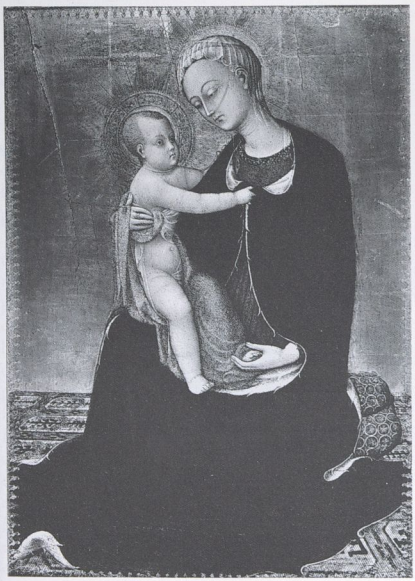
470

471

Celui-ci semble par ailleurs avoir multiplié les *Madone de l'Humilité*, un thème cher au Trecento siennois, car il en subsiste un bon nombre (Vatican ; Washington ; Pittsburgh ; Zagreb ; Sienne ; Berlin ; New York ; Venise, collection Cini). Leur extrême recherche et leur distinction sont un appel à la transcendance qui tourne évidemment le dos à l'ouverture humaniste de la Renaissance. Seule concession ou plutôt seul emprunt : le raccourci des coussins, tapis et pavements sur lesquels la Vierge est assise.

467

En 1437, Sassetta s'attela à son grand *Polyptyque de saint François*. Lorsqu'il vint l'installer à Borgo San Sepolcro en 1444, on peut supposer qu'il ne laissa pas indifférent l'enfant du pays, revenu de Florence, Piero della Francesca. Les franciscains ne



467. Sassetta, *Madone de l'Humilité*. Vers 1435. 54,5 x 73 cm. Vatican, Pinacoteca.

469. Sassetta,
Saint Martin partageant son manteau.
Vers 1432-1435.
34 x 36 cm. Sienne, collection Chigi-Saraceni.

470. Sassetta,
L'Adoration des Mages.
Vers 1435.
31 x 36,4 cm. Sienne, collection Chigi-Saraceni.

manquant ni de ferveur ni de moyens, ce retable fut sans doute le plus coûteux après la *Maestà* de Duccio. Vaste et solennel ouvrage, il présente deux faces : d'un côté une Vierge à l'Enfant couronnée par six anges musiciens et entourée de quatre saints occupant chacun un panneau séparé ; de l'autre, un saint François en transe, encadré de huit épisodes de sa vie. Lorsqu'on s'approchait du polyptyque, la symétrie de la composition et l'isolement des figures surgissant d'une profusion d'ors combinés avec une étonnante variété devaient rappeler les fastes du Trecento. Seuls la perspective du trône, le groupe d'anges échelonné en profondeur et la présence sculpturale des saints y ajoutaient une note « moderne ». Dans le hiératisme de cet ensemble, on rencontre même quelques clins d'œil, comme le sourire de tel ange musicien ou le visage rêveur de tel autre. Mais si l'un des deux côtés n'était générateur que de sentiments extatiques, l'autre obéissait à des ambitions plus complexes. On y retrouve le mélange de calcul subtil et d'imagination ingénue propre à Sassetta.

La béatitude de saint François invite moins à la contemplation qu'à une curiosité effarée. Quelle émotion ce personnage surnaturel pouvait-il bien inspirer aux contemporains ? Debout dans un paysage marin, les mains ouvertes et le regard tourné vers l'au-delà, ses pieds nus reposant sur un guerrier étendu et soumis. À sa droite, une séduisante créature accoudée à un porc se regarde dans un miroir – la Luxure –, et à sa gauche, une lugubre nonne tient une presse à monnaie – l'Avarice. Cependant, d'angéliques créatures incarnent l'Obéissance, la Chasteté et la Pauvreté. Toutes ces inventions nous intriguent sans nous dissimuler l'intensité à la fois formelle et expressive qui émane du saint. Sa puissance plastique, magnifiée par la fermeté des courbes de son visage – le crâne, le front, les sourcils, etc. –, et la force inouïe de son apparition ne pouvaient que courber les têtes. Aujourd'hui encore, elles nous laissent pantois.

D'un tout autre tonneau sont les scènes consacrées à la vie de saint François. Deux siècles après la mort du saint, il s'agit là d'une réinterprétation pleine de symboles et d'une douce harmonie, avec des traits d'une poétique spiritualité. Cette suavité baigne dans une atmosphère lumineuse où chaque détail semble irréel. Les architectures et les paysages prennent d'autant plus de netteté que l'échelle des figures est sans rapport avec l'ampleur de l'espace. Là encore, on croit pouvoir discerner des réminiscences d'Uccello et de Domenico Veneziano. Les contemporains n'y songeaient certainement pas devant les huit panneaux réunis autour du stupéfiant saint François : bouleversés par leur mélange d'élan mystique et de gratifiante imagerie, ils devaient tomber en prière.

471. Sassetta, *La Prière au jardin des Oliviers.* Vers 1435-1437. 45,7 x 61 cm. Detroit, Institute of Arts, Ralph Harman Booth Fund.

Le *Polyptyque de Borgo San Sepolcro* fut démembré au XIXe siècle. Les morceaux qui n'en ont pas disparu sont conservés à Paris (l'un d'eux a été récemment retrouvé et acquis par le Louvre), à Berlin, à Settignano, à Londres et à Chantilly. Une hypothèse récente réintègre dans l'une des faces de la prédelle les trois scènes de la *Passion du Christ* de Detroit. Leur âpreté contrasterait avec la mièvrerie de la *Vie de saint François*, mais celle-ci est déjà tellement éloignée de l'impérieuse extase du saint ! On ne s'étonnera pas du caractère un peu hybride de cet ouvrage considérable à tous points de vue, avec ses trois étages, ses pilastres, ses pinacles et ses prédelles, comportant au total quarante-huit « sujets » (il nous en reste la moitié) : les franciscains de Borgo San Sepolcro qui en avaient prescrit le programme et la menuiserie n'avaient pas la simplicité de leur saint patron.

Il ne nous reste pas grand-chose des dernières années de Sassetta. Aux approches de la cinquantaine, il avait accepté de peindre à fresque la voûte d'une entrée à Sienne, la Porta Romana. Ayant pris froid, dit-on, il mourut sans l'achever. Après les destructions de 1944, il n'en subsista qu'une *Gloire d'anges musiciens.* Elle témoigne des aptitudes monumentales que Sassetta avait déjà montrées dans ses figures de retable grandeur nature. Mais on est frappé par le juvénile enthousiasme qui émane de ce chœur d'anges. Leurs formes sphériques et cylindriques, leurs diverses mimiques nous apparaissent comme le dernier sourire à la vie d'un peintre qui avait suivi son chemin en n'écoutant que ses désirs, et ceux de ses commanditaires.

Ainsi avait-il réussi à donner un nouvel élan à la peinture siennoise, sans qu'elle devînt une succursale de la Renaissance florentine. Il ne se souciait point de représenter le réel. Le regard qu'il tournait

472. Sassetta, *Saint François et le loup de Gubbio.* 1437-1444. 86,4 x 52,1 cm. Londres, National Gallery.

473. Sassetta, *La Gloire de saint François.* 1437-1444. 190 x 238 cm. Settignano, collection Berenson.

vers un passé révolu nous semble aussi raffiné que mystique. S'il adoptait ici et là une ordonnance géométrique, ce n'était jamais qu'à sa guise, au mépris des principes d'unité et de cohésion spatiale chers à l'orthodoxie renaissante. Il rejetait tout autant les rêves fabuleux et le naturalisme minutieux du « gothique international ».

Sassetta est inclassable car il est resté fidèle à la tradition des grands maîtres du Trecento siennois tout en passant sa nostalgie au filtre de la « modernité ». Ceci lui vaudra plus de quatre siècles d'oubli et la dislocation de ses ouvrages dont les plus grands musées se disputent aujourd'hui les épaves. De cette infortune témoignent les deux petits panneaux de la Pinacothèque de Sienne, la *Cité au bord de la mer* et le *Château au bord d'un lac,* longtemps attribués à Ambrogio Lorenzetti (un siècle plus tôt !) alors qu'ils appartiennent sans doute, comme Zeri l'a suggéré, au *Triptyque de l'Arte della Lana.*

LE GÉNIE ET LA ROUTINE

L'autorité et la réputation de Sassetta, aussi locales fussent-elles, ne devaient pas être minces de son vivant. Ainsi trois peintres semblent-ils avoir été à un moment ou à un autre dans son orbite avant de s'en éloigner : Pietro di Giovanni d'Ambrogio, le Maître de l'Observance et Sano di Pietro.

Le premier, surnommé l'Ambrosi, actif dès 1428, est surtout connu pour des œuvres datant des années 1440. Il y fit preuve de qualités narratives accompagnées d'une certaine ironie, comme on peut le voir dans sa *Naissance de saint Nicolas de Bari* 474
(Bâle), panneau d'une prédelle aujourd'hui dispersée. Dans une architecture improbable, le plafond ouvert sur un ciel strié de nuages, le ballet de ses figures y paraît d'une ingénuité quelque peu railleuse. On a rapproché de ce panneau, par affinité stylistique, un *Départ de saint Augustin* (Berlin) et une *Entrée du Christ à Jérusalem* (Parme, pinacothèque Stuard), celui-là inspiré d'Ambrogio Lorenzetti, celle-ci de Duccio, l'un et l'autre revus et corrigés par Sassetta et Masaccio. Cet éclectisme mena l'Ambrosi sur les chemins les plus divers, et les plus singuliers. On retrouve l'influence de Sassetta dans un petit triptyque avec la *Vierge, saint Jean Baptiste et sainte Dorothée* (Berlin) flanquée de *Saint Michel* et *Saint Nicolas de Bari* (New York, Lehman Collection), comme dans les très aristocratiques *Madone à l'Enfant* de la fondation Magnani-Rocca (Reggio 476
Emilia) et du musée de Brooklyn. Mais en même temps, on salue l'imagination excentrique de l'Ambrosi dans son irréelle *Nativité* d'Asciano et dans sa lunaire *Crucifixion* (Venise, collection Cini).

Ces œuvres nous feraient plutôt penser à Uccello. À l'opposé, l'Ambrosi fut l'ascétique « portraitiste » de saint Bernardino, après sa mort en 1444 : témoin la bonne demi-douzaine d'effigies de sa main qui nous en est parvenue (Pinacothèque de Sienne, couvent de l'Osservanza, Lucignano, San Severino, etc.). Dès lors, il était tentant de lui attribuer les érémitiques *Scènes de la vie monastique* du cloître de Lecceto, mais celles-ci pourraient être, aux dernières nouvelles, d'un certain Carlo di Giovanni !

En vérité, l'œuvre de l'Ambrosi a été reconstitué, après Longhi, par quelques-uns des meilleurs enquêteurs de l'historiographie italienne – Zeri, Volpe, Boskovits, etc. – sans que l'on soit parvenu à cerner son originalité. Cet esprit inventif emprunte autant à ses prédécesseurs qu'à ses contemporains, tout en prenant maintes libertés avec la réalité. On retrouvera la même allègre démarche dans les petits panneaux de prédelle du Vatican (*Jugement* et *Martyre de saint Vittorin*) et du Louvre (*Prédication* et *Décapitation de saint Barthélemy*) dont l'alacrité narrative s'emploie à « rendre crédible l'invraisemblable » (Laclotte). Les ouvrages fort dispersés que l'on a regroupés autour de son nom entre le milieu des années 1430 et 1448, date de sa disparition, nous montrent un artiste engagé dans une production d'images pieuses qui s'intensifiait alors à Sienne, mais l'Ambrosi ne paraît pas avoir bénéficié de commandes prestigieuses. Ainsi livra-t-il, en 1444, à Borgo San Sepolcro, dans les bagages de Sassetta qui y installait son grand polyptyque, une bannière de procession avec une *Crucifixion* et une *Gloire de sainte Catherine* (Paris, Jacquemart-André). Celle-ci est la version féminine du *Saint François en extase* : la sainte a l'air hors d'atteinte, absente d'ici-bas, elle offre un visage dont les traits sont conformes à la nature, mais sa physionomie n'a rien de réel, ni d'humain. Cette abstraction formelle se fait encore plus désincarnée, si possible, dans la *Madone* d'Esztergom, qui est peut-être le fragment d'une *Maestà* que lui attribue Zeri. Devant cette fascinante apparition, on ne songe guère à la mère du Christ ou à la Vierge miséricordieuse.

L'Ambrosi faisait peut-être partie d'un collectif – *una compagnia* – de peintres où l'on se répartissait les commandes en fonction de critères qui, avouons-le, nous échappent. C'est la meilleure solution au problème que l'on se pose depuis un demi-siècle à propos du Maître de l'Observance dont on attribuait jadis à Sassetta la demi-douzaine d'ouvrages. On avait isolé dans l'œuvre supposé de celui-ci un groupe de tableaux caractérisé par un gothicisme prononcé que l'on situait dans les années 1430, avec, au premier rang, un triptyque de la *Vierge entre saint Ambroise et saint Jérôme* (Sienne). Mais il se révélait impossible que Sassetta, en plein flirt avec la Renaissance florentine, eût succombé à une telle tentation rétrograde. Ces travaux juvéniles mais brillantissimes étaient donc d'un autre. Qui ? Cet artiste énigmatique, aussi retardataire fût-il, n'en était pas moins un *« grandissimo pittore »*, *dixit* Longhi. D'où une longue dispute entre les Longhi, Graziani, Zeri, Carli, Volpe, Laclotte, Benati, etc., qui le voyaient comme un disciple quelque peu anachronique mais génial de Sassetta, et les Berenson, Brandi, Pope-Hennessy, Torriti, Boskovits, etc., qui l'identifiaient à la jeunesse d'un peintre connu pour sa prolifique production à partir de 1444, à savoir Sano di Pietro.

474. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *La Naissance de saint Nicolas de Bari.* Vers 1438. 26 x 32 cm. Bâle, Kunstmuseum.

Il arrive qu'un surdoué sombre, avec l'âge, dans la routine et la convention. L'art est parfois aussi une industrie et la peinture moderne nous a habitués à la série. Tantôt l'affaiblissement de la vitalité, tantôt l'excès de réussite, voire les deux, conduisent à la répétition, à l'académisme, etc. Ajoutons qu'on ne peut être génial à jet continu : Monet, Renoir, voire Picasso sont là pour nous le rappeler. Prêter des œuvres exceptionnelles à un artiste devenu chef d'entreprise ne manque donc pas de bon sens. Sa clientèle change, et lui avec. Est-ce le cas de Sano di Pietro ? De fait, peu de peintres semblent avoir connu autant de succès que lui. Se peut-il que le même individu ait été l'imaginatif Maître de

475. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Le Jugement de saint Vittorin.* Vers 1440. Vatican, Pinacoteca.

476. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Madone à l'Enfant.* Vers 1440. 97,5 x 52,7 cm. New York, Brooklyn Museum.

477. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *Madone.* Vers 1445. 47 x 30 cm. Esztergom, Christian Museum.

l'Observance et l'industrieux fabricant qui avait trente-huit ans lorsqu'il signa son *Polyptyque des Gesuati* (Sienne) ? On verra qu'au milieu de son très monotone catalogue, il arrivait à Sano di Pietro de manifester quelque talent. Mais qu'a-t-il de commun avec le célèbre anonyme, sinon qu'ils passèrent tous deux par la *bottega* de Sassetta ? Il paraît plus simple de supposer que l'un et l'autre se sont côtoyés quelque temps dans une *compagnia.* Un certain Vico da Luca, se trouvant à la tête d'une association de ce genre entre 1426 et 1444 et collaborant en 1442 avec Sassetta, pourrait être ledit « *grandissimo pittore* », mais comme, par ailleurs, ses ouvrages demeurent inconnus... 484

Faute de certitude, regardons ce qui mérite de l'être. D'abord, une *Pietà* (Sienne, Monte dei Paschi) de 1432-1433, qui respire encore un air gothique paraissant souffler du Nord. Puis le *Triptyque de l'Observance* déjà cité, que l'on date entre 1436 et 1441. Puis un grand retable de la *Naissance de la Vierge* (Asciano), sensiblement postérieur au triptyque. Puis une série de petits triptyques avec *Madone à l'Enfant* (Sienne, collection Chigi-Saraceni ; Sienne, pinacothèque ; Pienza ; La Haye). Puis les huit panneaux de la *Vie de saint Antoine* essaimés entre Berlin (un panneau), New York (un), Washington (quatre), et Yale (deux). Enfin, les cinq panneaux de la *Passion du Christ* dispersés entre Detroit, le Fogg Museum, Kiev, Philadelphie et le Vatican. Dans tous ces ouvrages, les affinités chromatiques et lumineuses avec Sassetta sont aussi évidentes que la désinvolture archaïque à l'égard de la construction spatiale.

Le *Triptyque de l'Observance,* avec ses figures hiératiques dépourvues d'espace, est un fort bel ensemble « gothique », mais pas le chef-d'œuvre décisif qu'on attendait, sinon dans la prédelle recueillie par la pinacothèque de Sienne, qui témoigne de dons narratifs et d'une remarquable aptitude à mener le jeu des couleurs avec délicatesse. En revanche, le vaste retable de la *Naissance de la Vierge* 479
ne craint pas la confrontation avec celui que Pietro 78
Lorenzetti avait peint un siècle plus tôt sur le même thème. Le Maître de l'Observance s'y réfère du reste ouvertement et se plaît à nous rendre témoins de l'événement sacré dans un espace incertain où se meuvent des figures impalpables. On observera le même climat dans les trois scènes supérieures. Ici, tout est aimable : la *Mort de la Vierge* et ses *Funérailles,* autant que la *Vierge à l'Enfant et les anges.* Les apparitions féminines, merveilleuses sinon mystérieuses, de la *Nativité* ne nous préparent cependant qu'à demi aux fameuses scènes de la *Vie* 478
de saint Antoine. L'exposition du Metropolitan Museum de New York, en 1988, fut l'occasion unique de contempler celles-ci réunies. Difficile de n'être point saisi devant ce prodigieux festival d'imagination nous racontant les avatars du saint,

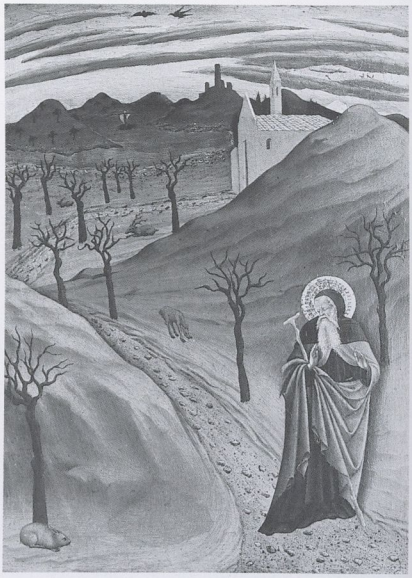
depuis son enfance jusqu'à ses funérailles. Les certitudes géométriques et humanistes de la Renaissance n'y sont pas niées mais plongées dans une atmosphère fabuleuse. La troisième dimension patine entre des architectures plantées comme des décors de théâtre : les figures vaquent au milieu comme des marionnettes. La sentimentalité se trouve gommée par une palette brillante qui transforme chaque épisode en microcosme magique, surtout quand celui-ci prend place dans un paysage. L'ensemble de la séquence est d'une qualité incontestablement plus élevée que les autres ouvrages du Maître de l'Observance. On conçoit que ces extraordinaires panneaux aient été datés vers 1435, c'est-à-dire avant le *Triptyque de l'Observance* et la *Naissance de la Vierge*. Mais le plus étonnant demeure qu'on ignore leur destination : après avoir supposé qu'ils entouraient une figure peinte ou sculptée de saint Antoine, on pense aujourd'hui qu'ils encadraient plutôt une bannière. Lorsqu'on étudie la peinture du Trecento et du Quattrocento, on s'habitue à découvrir des chefs-d'œuvre sous les entreprises les plus modestes. En l'occurrence, il semble on ne peut plus vraisemblable d'imaginer une procession en l'honneur de l'ermite qu'était saint Antoine, brandissant autour d'un étendard ces petits tableaux infiniment précieux, commandés par ou pour des augustiniens prêchant la renonciation aux biens de ce monde.

Comme il est fréquent sitôt qu'on s'interroge sur l'origine et l'auteur d'un chef-d'œuvre, on ne peut évoquer sans un soupçon d'ironie toute la littérature consacrée à l'élucubration du rébus constitué par les huit panneaux de la *Vie de saint Antoine*. Mieux vaut s'en tenir à ce que l'on voit, c'est-à-dire les différences de qualité sinon de style. Ainsi la macrophotographie a-t-elle permis de distinguer plusieurs mains. Deux scènes, en fait, émergent : *Saint Antoine tenté par le démon déguisé en femme* (Yale) et *Saint Antoine tenté par un tas d'or* (New York, Lehman Collection) ; la première est très proche de Sassetta et la seconde de l'enluminure franco-flamande. Après quoi on pourra conclure (provisoirement ?) qu'on a bien affaire à une *compagnia* où plusieurs artistes se partageaient commandes, idées et matériels, Sassetta lui-même ayant pu s'y trouver associé avec le Maître de l'Observance et Sano di Pietro. Ceux-ci pouvaient-ils imaginer, dans leurs rêves les plus fous, qu'on scruterait avec une telle passion, cinq siècles plus tard, un ouvrage qui prit sans doute tous leurs soins mais ne leur paraissait probablement pas assez gratifiant pour s'y consacrer exclusivement ?

On s'est livré à des distinguos analogues pour les cinq panneaux de la *Passion du Christ*, appartenant à la prédelle d'un retable disparu, et dispersés en autant de musées : *Flagellation du Christ* (Vatican), *Chemin du Calvaire* (Philadelphie), *Crucifixion*

478. Maître de l'Observance, *Saint Antoine tenté par le démon.* Vers 1435. 37,9 x 40,2 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.

479. Maître de l'Observance, *La Naissance de la Vierge.* Vers 1437. 220 x 162 cm. Asciano, Museo d'Arte Sacra.



480. Maître de l'Observance, *Le Chemin du Calvaire.* Vers 1440-1444. 35 x 42,7 cm. Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.

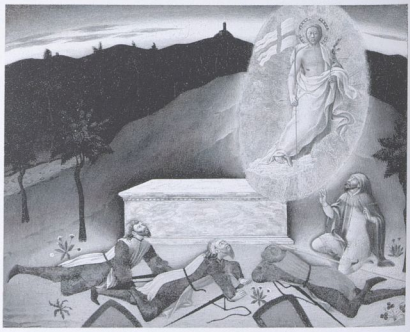
481. Maître de l'Observance, *Saint Antoine tenté par un tas d'or.* Vers 1435. 46,8 x 33,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

(Kiev), *Descente aux limbes* (Harvard) et *Résurrection* (Detroit). Les couleurs en sont encore plus brillamment contrastées, les paysages plus merveilleusement évocateurs, les figures plus fines et plus détachées. La comparaison avec le climat tragique qui enveloppe les trois scènes de la *Passion du Christ* de Sassetta est d'autant plus éloquente que ces panneaux furent probablement peints à la même époque, vers 1440-1444. Là encore, le Maître de l'Observance se tourne vers le passé, empruntant quelques traits à Duccio et à Pietro Lorenzetti. Il manifeste toujours la même indifférence pour toute construction rationnelle de l'espace. C'est sa dernière œuvre connue.

Au même moment, Sassetta était attelé au grand polyptyque pour les franciscains de Borgo San Sepolcro et Sano di Pietro à celui que lui avaient commandé les Gesuati. Au même moment ? C'est du moins ce qu'on croyait jusqu'à une date récente. Depuis, deux historiens ont entrepris de démontrer que le Maître de l'Observance était en réalité le successeur de Sassetta. Et de situer son activité du milieu des années 1440 jusqu'à la fin des années 1470… Pourquoi pas ? À suivre…

Jadis comparé à Fra Angelico pour l'abondance de sa pieuse production, Sano di Pietro est en revanche tombé dans un discrédit que sa confusion avec le Maître de l'Observance n'a pas vraiment atténué. À la Pinacothèque de Sienne seulement, on ne compte pas moins d'une quinzaine de polyptyques et retables de ce peintre, outre une trentaine de pièces qui ne nous sembleraient pas secondaires si elles venaient d'un autre. Et l'on a là plusieurs exemplaires de polyptyques intégralement conservés, prédelle incluse, avec toute leur architecture gothique. Il n'y manque pas un pinacle ni un pilastre, aussi peut-on les imaginer peuplant les églises et les chapelles de l'époque, généreusement pourvues qu'elles étaient par Sano di Pietro. Mais cette pléthore décourage tellement que nul n'a entrepris d'étudier les quarante années d'activité de sa *bottega.* Des documents indiquent qu'il était actif dès 1428 auprès de Sassetta. Son *Polyptyque des Gesuati* (Sienne), signé et daté en 1444, est son premier ouvrage sûr et inconstestablement son chef-d'œuvre. Noblesse élé-

484



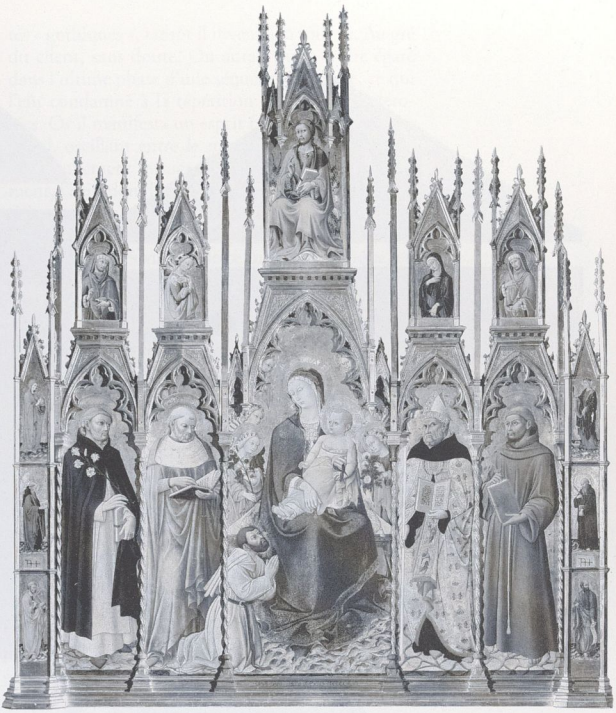
482. Maître de l'Observance, *La Résurrection.* Vers 1444. 36 x 44,3 cm. Detroit, Institute of Art.

gante, limpidité des figures, coloris un peu glacé, on n'est pas très éloigné du *Triptyque de l'Observance*.

Sano di Pietro semble avoir gardé une clarté cristalline pendant quelques années, mais si l'on retrouve dans certains de ses ouvrages des traits du Maître de l'Observance, on observe assez vite une baisse de qualité. Il suffit, par exemple, de comparer son petit *Saint Jérôme dans le désert* (Sienne) à celui qui se trouvait inclus dans la prédelle du *Triptyque de l'Observance* : ce sont les mêmes arbres, mais on relèvera d'une œuvre à l'autre la banalisation de l'exécution. Ce manque d'entrain caractérise Sano di Pietro qui reproduisit indéfiniment les mêmes images sacrées, lesquelles lui étaient indéfiniment réclamées. On assiste avec perplexité au déclin d'un peintre qui, pour satisfaire sa clientèle, en vint à bâcler ou à sous-traiter sa production. On est encore plus étonné par le succès de ces travaux en série où la monotonie de la conception le disputait à la faiblesse de l'exécution.

Lassitude de l'imagination et routine de l'atelier ? Ou bien complaisance intéressée de l'artiste et prix adaptés à toutes les bourses ? Fréquent dans la peinture moderne – combien de Monet, combien de Renoir... ? –, le cas de Sano di Pietro est assez exceptionnel pour l'ancienne. Quand la notoriété d'un artiste devient telle que tout le monde veut acheter une de ses œuvres, celui-ci a le choix : ou bien il augmente ses prix, ou bien il multiplie ses tableaux, quand il ne fait pas les deux. Dans un marché normal, non spéculatif, comme Sienne au milieu du Quattrocento, on ne devait guère pouvoir jouer sur les prix. Travaillant vite, jouissant d'une bonne organisation et d'une excellente santé (il mourut en 1481, à soixante-quinze ans), Sano di Pietro se sacrifia donc sans état d'âme pour répondre à la demande.

Cette digression ne doit pas nous interdire d'observer qu'il savait de temps à autre – pourquoi ? à quelle occasion ? – faire preuve de vivacité ou d'habileté. Parmi les centaines d'ouvrages sortis de son atelier, c'est le cas pour un retable avec une *Madone trônant entourée d'anges et de saints* (Sienne) où l'on a la surprise, au-dessus d'une *Maestà* stéréotypée, de découvrir une très belle *Crucifixion*. Il arrivait aussi que le peintre empruntât avec succès à ses collègues : ainsi de son impassible *Madone de l'Humilité* (Brooklyn) que l'on a souvent attribuée à Domenico di Bartolo, non sans raisons. Enfin, il se livrait parfois à de brillantes variations sur ses prédécesseurs : ainsi sa *Madone de la Miséricorde* (collection privée), resplendissante et hiératique, n'a-t-elle pu voir le jour qu'en réplique à la fameuse madone, peinte un siècle avant, par un élève de



484. Sano di Pietro, *Polyptyque des Gesuati*. 1444.
320 x 282 cm. Sienne, Pinacoteca.

483

483. Sano di Pietro, *Madone de l'Humilité*. Vers 1445.
64,7 x 47,6 cm. New York, Brooklyn Museum, donation Frank L. Babbot.

49

Duccio (ici attribuée à Simone Martini). Mais, entre la composition rigide de ses polyptyques, avec leurs figures de mannequins, et les prédelles qui ne manquent souvent ni de fraîcheur ni d'invention, quel décalage ! On le vérifiera dans son tardif *Retable de saint Cosme et saint Damien* (Sienne, 1460-1470 ?), plus encore dans le *Polyptyque de l'Assomption* (Sienne) qu'il signa et data deux ans avant sa mort. Peut-être Sano di Pietro ne serait-il pas tombé si bas à nos yeux si tant de ses ouvrages n'avaient survécu ! Que ne supposerait-on pas de lui si seuls quelques panneaux de prédelle subsistaient ? Même chez Sano di Pietro on y vérifie en effet l'attrait qu'éprouvaient les peintres, lorsqu'ils élaboraient leurs retables imposants et solennels, pour les petites scènes narratives où ils jouissaient d'une relative liberté. Ils pouvaient alors innover ou se faire plaisir. À l'abri des regards !

Il advint, du reste, que des ouvrages de Sano di Pietro fussent démembrés et que leur prédelle se retrouvât dispersée, signe que certains découvrirent leur charme, à un moment ou à un autre. C'est ce qui se produisit pour les cinq scènes de la *Vie de la Vierge* (Ann Arbor, Vatican, Altenburg), vers 1450, ou pour les cinq panneaux de la *Vie de saint Bernardino* (collection privée), après 1470. Sans doute y en a-t-il beaucoup d'autres dans le même cas, qui mériteraient d'être mieux connus. L'intense activité de Sano di Pietro s'étendait jusqu'à l'enluminure de livres où ses capacités étaient rien moins que négligeables. Elle lui valut d'être employé par la commune, mais surtout par les franciscains. Ainsi devint-il, après la mort de l'Ambrosi, le premier fournisseur de l'iconographie de saint Bernardino.

Les commanditaires de Sano di Pietro étaient-ils sensibles à l'inégalité de sa production ? Pas plus qu'aujourd'hui les promoteurs de Soulages ou de Buren. Ils ne cessaient en tout cas d'en redemander. Preuve que déjà, à l'époque, le succès n'était pas lié à la qualité. La liberté des peintres était limitée par les commanditaires, le programme, le métier ; l'acabit de leurs ouvrages était en moyenne élevé, mais la routine n'était pas rare, même si nous ne la percevons pas toujours, tant leur professionnalisme, comme on dit aujourd'hui, était accompli. Dès lors que la production d'un atelier est très recherchée pour diverses raisons – la renommée suscitée par quelques chefs-d'œuvre, l'esprit d'entreprise, l'entregent, etc. –, elle est menacée de devenir médiocre, répétitive, quand la négligence de son chef répond à celle d'une clientèle qui se borne à choisir des modèles, sinon des moules. Car plus la

485. Sano di Pietro, *Madone trônant entourée d'anges et de saints.* 1461-1463. Pienza, Duomo.

486. Giovanni di Paolo, *Madone à l'Enfant et saints avec Pietà.* 1461-1463. Pienza, Duomo.

demande est forte, moins on regarde ce qu'on achète. Quoi de plus normal ! Le nombre des connaisseurs n'augmente pas avec celui des clients.

UN DÉCALÉ IMAGINATIF

Lorsque Silvio Piccolomini, devenu Pie II, fit construire, peut-être avec les conseils d'Alberti, sa cité idéale de Pienza par l'architecte et sculpteur florentin Bernardo Rossellino, il se tourna, pour la décoration picturale du Duomo, vers des artistes siennois. Et il leur commanda des retables : « À l'intérieur d'une église, je pense que des tableaux isolés font meilleur effet que des murs peints », écrit en effet Alberti dans *Dell' architettura*. Ainsi peut-on voir, outre des œuvres de Matteo di Giovanni et de Vecchietta, une *pala* de Sano di Pietro et une autre de Giovanni di Paolo, presque côte à côte et de sujets identiques : il s'agit d'une *Vierge entourée d'anges et de saints* avec, dans une lunette, un *Christ au Tombeau* pour Sano di Pietro, et une *Pietà* pour Giovanni di Paolo. D'un côté, une impeccable technique et une splendeur chromatique incontestable, mais des figures figées et aplaties sur leur fond d'or, bref, un ouvrage spectaculaire et séduisant mais dépourvu de vitalité. De l'autre, un groupe monumental émergeant hors de toute réalité, vision abstraite et mystique dans une tonalité sépulcrale. Ainsi la *Pietà*, où même l'or paraît lugubre, nous rappelle-t-elle Pietro Lorenzetti, par l'intensité tragique de son Christ disloqué, convulsé devant un paysage sinistre. En somme : la convention face à l'imagination. Pour le même commanditaire.

Ces peintres avaient tous deux à peu près la soixantaine, ils avaient travaillé quelque temps ensemble, quinze ans auparavant. À Sienne, leurs polyptyques ornaient les mêmes églises, ils avaient donc les mêmes clients, le même public. Mais tandis que l'un s'adonnait au commerce, l'autre continuait à faire preuve à la fois d'une qualité élevée et d'une excentricité radicale. Qui faisait la différence ? L'aveuglement devant la peinture ne date pas d'hier.

En vérité, Giovanni di Paolo fut peut-être l'artiste le plus singulier d'un siècle qui ne manqua pas de singularité. On pourrait le rapprocher de Paolo Uccello si la psychologie qu'on lui suppose dès le premier coup d'œil n'était pas profondément différente. Car sa fantaisie et son irréalité débridées étaient au service d'une spiritualité exacerbée. La complexité apparente de sa démarche nous semble accrue par la disparité de sa production : en effet, tantôt Giovanni di Paolo s'en tenait au traditionnel fond d'or, tantôt il projetait ses figures dans d'imaginaires paysages ; tantôt il s'attachait aux mondanités « gothiques », tantôt il inventait à tout va. Au gré du client, sans doute. On aurait pu le croire égaré dans l'ultime phase d'une séquence dépassée, ce qui l'eût condamné à la répétition de formules sclérosées. Or il manifesta un esprit fantasque à nul autre pareil, oscillant entre le merveilleux et l'ascétique, mais nullement rétrograde. L'impétuosité du sentiment, l'agitation des formes envahissent ses compositions parfois pléthoriques, mais sauvées par la tension et la concision du graphisme. Rien de moins exsangue que les visions de ce cerveau lunatique, en proie, présume-t-on, à un certain mysticisme. En fait, Giovanni di Paolo était un décalé.

D'où une bibliographie relativement maigre par rapport à beaucoup d'autres. Non seulement il dérogeait aux principes de la Renaissance mais il ne consentait même pas à leur rendre hommage, comme Sassetta par exemple, et ceci fort avant dans le siècle. Né vers 1399, ce contemporain de Masaccio mourut en effet en 1482, alors que Leonardo da Vinci avait trente ans ! Il laissait derrière lui un catalogue aussi copieux qu'anachronique où l'on

487. Giovanni di Paolo, *Madone à l'Enfant*. 1427. 190 x 99 cm. Pasadena, Norton Simon Foundation.

488. Giovanni di Paolo,
Christ souffrant et triomphant.
Vers 1425.
116 x 103 cm. Sienne, Pinacoteca.

489. Giovanni di Paolo,
La Fuite en Égypte.
1436.
50 x 50,7 cm. Sienne, Pinacoteca.

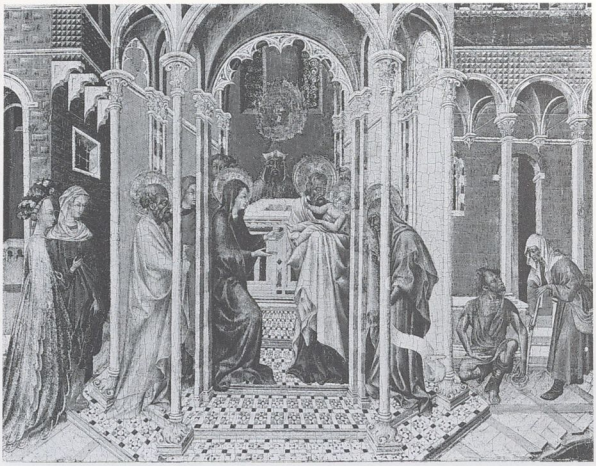
cherchera en vain trace de relations coupables avec la Renaissance florentine.

Dès le début de sa carrière, Giovanni di Paolo trouva le moyen d'appliquer la nervosité de son dessin à l'atmosphère aimable et tendre de Gentile da Fabriano. Du passage à Sienne de celui-ci en 1426, on observe le souvenir dans les deux polyptyques exécutés pour l'église San Domenico, le *Retable Pecci* et le *Retable Branchini*. Le premier comprenait notamment une *Madone entourée d'anges* (Castelnuovo Berordegna, 1426), opulent joyau, et une prédelle narrant la *Passion du Christ* (quatre panneaux à Baltimore, Walters Art Gallery ; un à Lindenau) où l'on retrouve des traits de Duccio et de Simone Martini. Le second comptait une *Madone à l'Enfant* (Norton Simon, Pasadena, 1427) 487
tout aussi éclatante. Avant ces ouvrages, Giovanni di Paolo avait peint un retable avec le *Christ souffrant et triomphant* (Sienne), iconographie assez 488
rare, dont le dessin anguleux traduit une certaine exaltation tout en nous laissant supposer une connaissance de la miniature lombarde et française. Ce staccato de la ligne fut une constante dans son art qu'il ne se priva pas, à ses débuts, d'appliquer à des modèles trecentesques. Ainsi découvre-t-on parmi les panneaux de prédelle du *Polyptyque Fondi* qu'il peignit en 1436 pour San Francesco, une *Fuite en Égypte* (Sienne) où, dans le paysage, il s'inspira 489
du *Bon Gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti. Toutefois, il y glissa plaisamment des ombres portées et y fit surgir des montagnes comme en éruption. Déjà apparaissait un caractère hallucinatoire qui allait se développer avec l'âge. La *Crucifixion* (Sienne), 490
signée et datée de 1440, peut-être commandée par saint Bernardino lui-même, déploie sa vision tragique sur près de deux mètres cinquante de hauteur, dans un graphisme tranchant. Une série de cinq panneaux de prédelle, peinte avant 1445, comprenant l'*Annonciation* (Washington), la *Nativité* (Vatican), la *Crucifixion* (Berlin), l'*Adoration des Mages* (Cleveland) et la *Présentation de Jésus au* 491
Temple (New York), et qui appartenait à un polyptyque non identifié, révèle des emprunts à la fois à Gentile da Fabriano, à Ambrogio Lorenzetti et à Fra Angelico, aussitôt transmués en formes à l'élégance saccadée. Mais c'est dans la prédelle du *Polyptyque Guelfi* que son imagination nourrie de mysticisme prit son essor.

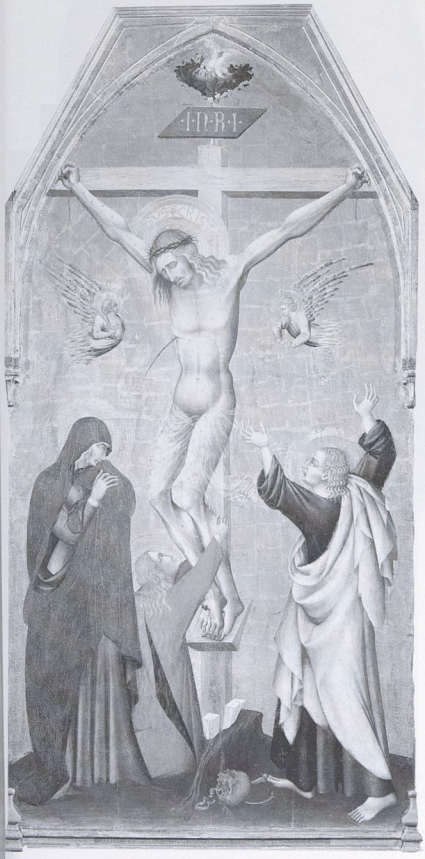
Le polyptyque lui-même, avec sa *Vierge trônant entourée de saints* (Offices), répond aux conventions de l'époque. On n'est donc que plus surpris par les deux petits panneaux de prédelle, conservés à New York (il devait y en avoir cinq à l'origine). La *Création et expulsion du paradis* défie la description avec 492
son Dieu le Père descendant des cieux au-dessus des sphères symbolisant le cosmos, encadré d'une gerbe de chérubins réduits à l'état de spectres. Un ange nu, ce qui est peut-être sans précédent, y chasse

Adam et Ève d'un jardin couvert de plantes, de fleurs et de fruits. Le *Paradis*, lui, est une scène conviviale, presque mondaine, pleine de fraîcheur à la fois végétale et humaine.

Ce naturalisme arboricole et floral se doublera très vite d'une géométrisation des paysages qui deviendra caractéristique de Giovanni di Paolo. Les premiers exemples pourraient en être les *Madone de l'Humilité* (Boston, Sienne) où les formes sinueuses s'inscrivent dans un espace irréel coupé de motifs répétitifs (arbres, champs, rochers, châteaux). Aucun souci de la perspective ni des proportions, mais une distance uniforme parcourue de lignes horizontales et diagonales. Pourtant Giovanni di Paolo peignit à la même époque, vers 1445-1447, une *Vierge à l'Enfant entourée de deux anges* d'un style très différent. Celle-ci, qui se trouve toujours en l'église San Simeone, à Rocca d'Orcia, est une délicieuse icône à fond d'or dont le visage est cerné d'un voile léger. À ses pieds, de minuscules figures jouent l'Annonciation... À l'inverse, Giovanni di Paolo se plaira à profiler des figures tourmentées, dans une architecture extravagante, à la décoration ésotérique, comme dans la *Purification de la Vierge* (Sienne, 1447-1449). Aucun éclectisme dans cette diversité, mais plutôt un esprit toujours en quête d'une expression nouvelle des impératifs spirituels qu'il partageait sans doute avec ses commanditaires (indifférents ou compréhensifs ?).



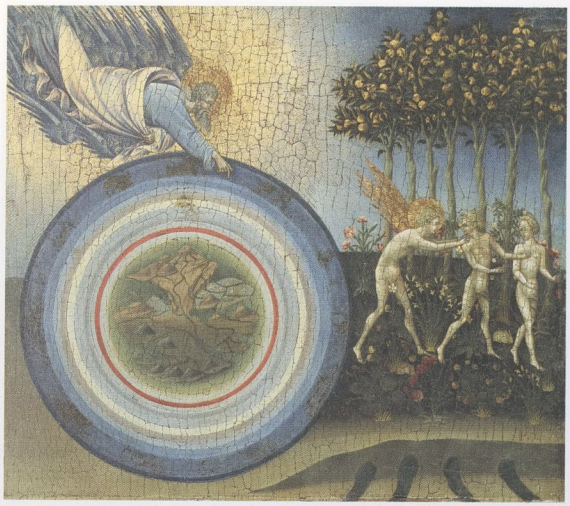
491. Giovanni di Paolo, *La Présentation de Jésus au Temple.* Vers 1440. 38,7 x 43,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, donation George Blumenthal.



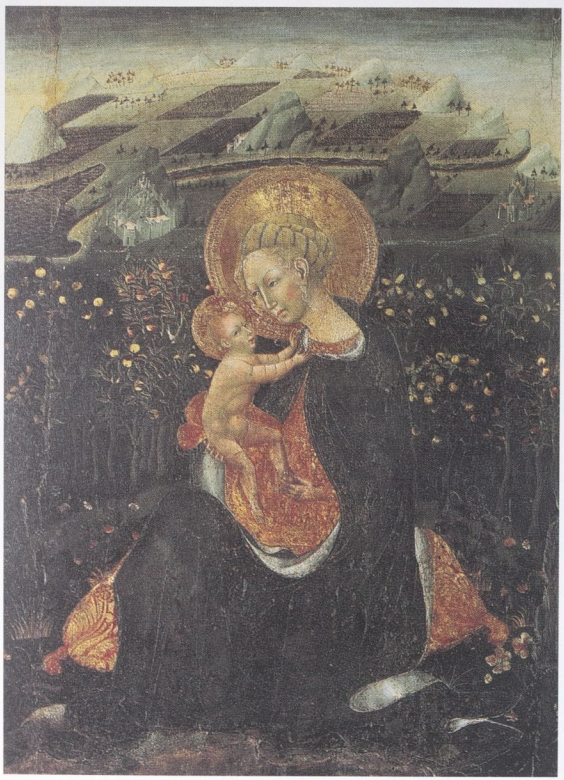
Les années 1450 nous offrent de cet esprit créatif quelques sommets qui vont de l'abstraction fantaisiste au maniérisme morbide. Ainsi la *Vie de saint Jean Baptiste* fut-elle l'occasion de deux séries narratives : la première, datant probablement de 1453, appartenait à une prédelle dont quatre panneaux horizontaux sont conservés à Londres ; la seconde devait constituer les volets d'un tabernacle dont onze panneaux verticaux, sur douze, subsistent (six à Chicago, deux à Munster, un à Pasadena, au Louvre et à New York). Peut-être exécutée vers 1460, celle-ci comporte des scènes d'une grande intensité où des figures vives, ductiles, comme désacralisées, prennent place dans des architectures aériennes et des paysages fantastiques aux habituels motifs géométriques. Rarement l'imagination du peintre et son espèce d'ascétisme exaspéré atteignirent pareille liberté. On a situé entre ces deux séries quatre panneaux de prédelle consacrés à la *Vie de sainte Claire* (deux à Berlin, un à Yale et à Houston) où le merveilleux se fait touchant. Mais à la même date, c'est-à-dire vers 1455, Giovanni di Paolo nous éblouit encore avec l'un de ses plus somptueux chefs-d'œuvre, le *Couronnement de la Vierge* (New York, Lehman Collection) : un coloris

495

490. Giovanni di Paolo, *Crucifixion.* 1440. 249 x 119,5 cm. Sienne, Pinacoteca.



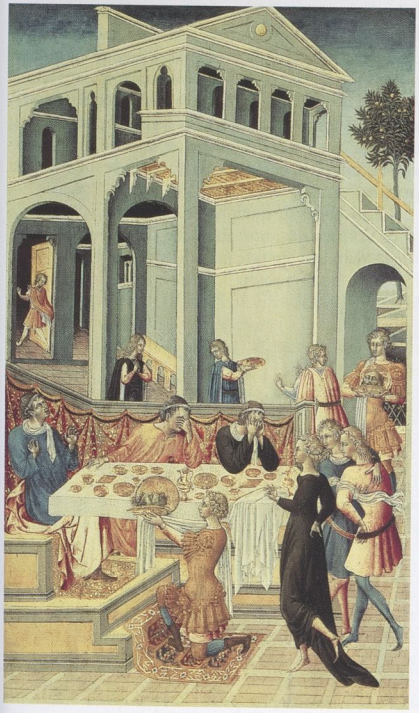
492. Giovanni di Paolo, *La Création et l'expulsion du paradis.* 1445.
46,5 x 52 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.



493. Giovanni di Paolo, *Madone de l'Humilité.* Vers 1440-1445.
67,2 x 47,5 cm.
Sienne, Pinacoteca.

494. Giovanni di Paolo, *Madone à l'Enfant avec deux anges et l'Annonciation.* Vers 1445-1447.
150 x 88 cm.
Rocca d'Orcia, église San Simeone.

496. Giovanni di Paolo, *Le Couronnement de la Vierge.* Vers 1455.
180 x 131 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.



495. Giovanni di Paolo, *La Présentation de la tête de saint Jean Baptiste à Hérode.* Vers 1460.
68,6 x 40 cm.
Chicago, Art Institute, Martin A. Ryerson Collection.

498. Giovanni di Paolo, *Sainte Catherine de Sienne revêtue de l'habit dominicain.* Vers 1461. 28,9 x 23 cm. Cleveland, Museum of Art, donation John Huntington Art and Polytechnic Trust.

497, 498

497. Giovanni di Paolo, *Sainte Catherine de Sienne devant un pape.* Vers 1461. 28,5 x 28,5 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

éclatant adoucit l'acuité des figures qui demeurent lointaines sur leur vaste et splendide trône, entourés d'anges non moins distants. Quel contraste avec la lugubre prédelle (El Paso, Cambridge et collection privée) où le Christ sort du tombeau tandis que la Vierge descend d'un côté pour sortir de l'autre ! Un ouvrage à mille lieues de Florence !

Mais les capacités d'invention de Giovanni di Paolo ne se limitaient pas aux sujets traditionnels du répertoire religieux. Il en fit une démonstration avec la *Vie de sainte Catherine de Sienne* lorsqu'il exécuta, quatre-vingts ans après la disparition de la sainte, dix scènes (deux à Cleveland ; trois à New York ; une à Detroit ; une à Madrid, collection Thyssen ; trois dans des collections privées) où sa vie intérieure et sa personnalité mystique apparaissent avec une telle vérité que, cinq siècles après, nous y sommes encore sensibles. Le programme de la séquence avait sans doute été soigneusement élaboré par les dominicains pour qui Giovanni di Paolo avait déjà maintes fois travaillé. La sainte affirmait bénéficier d'apparitions qui lui avaient valu, en 1374, un interrogatoire du chapitre de l'ordre dans la chapelle des Espagnols, à Santa Maria Novella (devant les fresques récemment achevées par Bonaiuti). Les dominicains pensèrent-ils que nul n'était mieux indiqué que Giovanni di Paolo pour donner une version picturale desdites visions ? Le fait est qu'il sut comme personne interpréter sa relation miraculeuse avec le Christ, plongeant chaque épisode fantasmagorique dans une tonalité blafarde. Peu d'œuvres nous offrent un pareil témoignage du climat de mysticisme qui régnait à Sienne au milieu du Quattrocento – on date l'ouvrage peu après 1461, date de la canonisation, sans savoir exactement quel en fut l'agencement – et du culte dont la sainte devint l'objet. Mais peu d'œuvres aussi trouvèrent un plus parfait accord entre le sujet et le peintre.

Celui-ci devait quelque temps après, vers 1465, nous donner un autre exemple de sa vision spirituelle, dans une grande prédelle du *Jugement dernier* (Sienne), livide à souhait. Passe encore pour l'enfer, verdâtre, cadavérique comme il convient, mais le paradis n'est pas autrement joyeux : on ne peut pas ne pas le comparer avec celui qu'il avait peint vingt ans plus tôt. Rien ne nous incite à y solliciter une place car les accolades et embrassades nous font songer moins au bonheur des élus qu'au soulagement des rescapés.

L'âge venant, Giovanni di Paolo semble avoir été la proie d'une morosité qui nous rappelle le Michel-Ange vieillissant de la chapelle Pauline. Dans la prédelle du *Polyptyque de San Galgano* (Sienne), nous le voyons, vers 1470, s'abandonner à ses penchants fantastiques avec un linéarisme aigu qui désagrège les formes, et un coloris froid, cendreux, qui ajoute au sentiment de désolation et de décrépitude. Les collines de Toscane elles-mêmes sont métamorphosées en paysage du Jugement dernier, les arbres, les maisons et toute trace de vie n'étant plus que des signes caducs. On ne prétendra pas qu'au cours de

sa longue carrière, Giovanni di Paolo ne chercha jamais la beauté comme ses confrères florentins, ni même cette grâce mystérieuse qui émane de Sassetta. Mais comment ne pas être déconcerté devant la *Pala de Staggia* (Sienne), l'un de ses derniers ouvrages ! La Vierge n'est plus qu'une idole qui nous considère sans tendresse. Elle est entourée d'anges dont la musique ne peut être que grinçante, et de saints peu amènes. On est partagé entre le rejet et la fascination. Nous trouvons-nous face à un artiste vieux et fatigué qui ne se soucie plus que d'écouler une production singulièrement dépassée (en 1475 !) ? Ou bien celui-ci, tournant le dos à une époque qui n'est plus la sienne, nous invite-t-il à un ultime et sarcastique regard en arrière ?

De la splendeur exquise à la crudité morbide, Giovanni di Paolo excelle pendant plus de cinquante ans dans la narration sacrée. Mais la diversité de ses *istorie* fait peu de cas de la construction géométrique, comme des connotations humanistes chères aux Florentins. Il est le plus siennois des Siennois. Et il existait apparemment un large marché pour une peinture aussi excentrique, indifférente à la raison comme à l'idéal. Durant ses vingt-cinq ou trente dernières années d'activité, il vit surgir autour de lui des artistes plus ouverts aux nouveautés, alors que lui-même finissait sans doute par perdre de son singulier pouvoir d'expression. Mais peut-on parler de déclin ? Si son imagination semble s'être asséchée, il nous laisse jusqu'au bout admiratifs et perplexes.

La génération suivante – les Vecchietta, Matteo di Giovanni, Benvenuto di Giovanni, Francesco di Giorgio, etc. – ira de l'avant et regardera vers l'extérieur, mais elle gardera, comme lui, une part de cette étrange alacrité, de cette circonspection devant les temps nouveaux qui sont la marque de Sienne elle-même face au changement. Une Sienne qui, si elle n'eut pas au Quattrocento l'aura qu'elle avait conquise au Trecento, demeura au centre de cette pseudo-Renaissance dont on rencontre en Ombrie, dans les Marches et ailleurs d'autres exemples notoires.

499. Giovanni di Paolo, *Pala de Staggia*. 1475. 199 x 210 cm. Sienne, Pinacoteca.

500. Giovanni di Paolo, *Le Jugement dernier*. Vers 1465. 42 x 80 cm. Sienne, Pinacoteca.

501. Rogier
Van der Weyden,
La Descente de Croix.
Vers 1435.
220 x 262 cm. Madrid,
Museo del Prado.

XXII
De Tournai à Aix, de Bâle à Naples…

Nous ignorons si Rogier Van der Weyden, sur le chemin de Rome, où il se rendit en 1450 pour l'Année sainte, s'arrêta à Sienne. Homme pieux, charitable et de tempérament ascétique, si l'on en croit sa peinture, il n'eût pas été dépaysé par le mysticisme ambiant. À son retour d'Italie, il acheva son immense polyptyque (cinq mètres soixante de large) du *Jugement dernier* : une vision abstraite, hiératique et quelque peu redoutable, où même les Élus, peu nombreux, ne respirent pas la joie. Cet ouvrage, destiné à l'hospice de Beaune, invitait les mourants au repentir, l'absence de démons leur laissant entendre que la damnation était affaire de conscience. Son commanditaire n'était autre que le tout-puissant et richissime chancelier Nicolas Rolin, « Premier ministre » de Philippe le Bon pendant près de quarante ans : une quinzaine d'années auparavant, Van Eyck en avait peint l'orgueilleux portrait, en prière devant la Vierge. Préoccupé sur le tard par le salut de son âme, et peut-être sur l'instigation de Guigonne de Salins, son épouse, qui devait y finir ses jours, le chancelier avait aussi financé la construction de l'hospice. Et depuis la mort de Van Eyck en 1441, Rogier était non seulement sans rival dans le duché de Bourgogne, mais sa réputation s'étendait jusqu'en Allemagne, en Espagne et en Italie (où en 1456, Fazio le désigna comme le dernier vivant des quatre premiers peintres du demi-siècle). Une réputation imperturbable, comme sa peinture.

LA FOI DANS LA FORME

Le temps de son « appresure » à Tournai, auprès de Robert Campin, était déjà loin. Né vers 1400, et donc, lui aussi, contemporain de Masaccio, Rogier Van der Weyden ne fut pas, semble-t-il, aussi précoce que celui-ci. Il reçut la franchise de son métier de peintre en 1432, après cinq années dans l'atelier du Maître de Flémalle dont il était le compagnon, voire l'associé, son apprentissage n'étant qu'une formalité imposée par le règlement de la guilde. Il s'installa ensuite à Bruxelles, en 1435, où il fut le peintre officiel de la municipalité jusqu'à sa mort, en 1464. Un peu plus jeune que Jan Van Eyck, il dut son succès à ce qui l'en séparait, davantage qu'à

502. Rogier Van der Weyden, *Vierge à l'Enfant couronnée par un ange.* Vers 1432-1435. 100 x 52 cm. Madrid, Museo del Prado.

503. Rogier Van der Weyden, *Vierge à l'Enfant.* Vers 1430. 14 x 10,5 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

504. Rogier Van der Weyden, *Le Christ apparaissant à sa mère.* Vers 1435-1440. 63,5 x 38 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Michael Dricer Collection.

ce qu'il en hérita. Sans doute connut-il celui-ci très tôt car il s'inspira souvent de ses compositions. Mais Van Eyck tirait une beauté cristalline de la réalité après l'avoir longtemps fouillée : aussi son microcosme lumineux semblait-il atteindre un degré de perfection insurpassable. Appliquée à des sujets religieux, cette perfection inspirait l'admiration plus que la ferveur. Tandis que Van der Weyden allait créer des formes de plus en plus austères, presque âpres, avec son dessin incisif, le jeu de ses courbes et la pureté de sa ligne. Articulant les volumes dans l'espace puis les mettant en mouvement, il en tira une puissance émotionnelle certaine : le pathétisme gestuel au service de la spiritualité et de ses transes. Éprouvait-il lui-même cette pieuse vibration ? Avait-il découvert auprès de Campin et des sculpteurs tournaisiens les ressources expressives de la force plastique ? Son entrée tardive en peinture s'explique-t-elle par une initiation préalable à la sculpture ? Nous l'ignorons. Mais, manifestement, Van der Weyden superposa une véritable obsession de l'idée à la passion du visible qui animait Van Eyck. Il substitua une volonté formelle à l'acuité du regard de celui-ci et la tension morale à son appétit des apparences. Dans sa propre observation de la nature, il surmonta la tentation de la sensualité et de la somptuosité au profit d'un ordre dynamique établi par une ligne précise, dans un espace restreint. « Jan Van Eyck était un explorateur ; Rogier Van der Weyden fut un inventeur », écrit Friedländer. Le premier avait une approche d'enlumineur, le second de sculpteur.

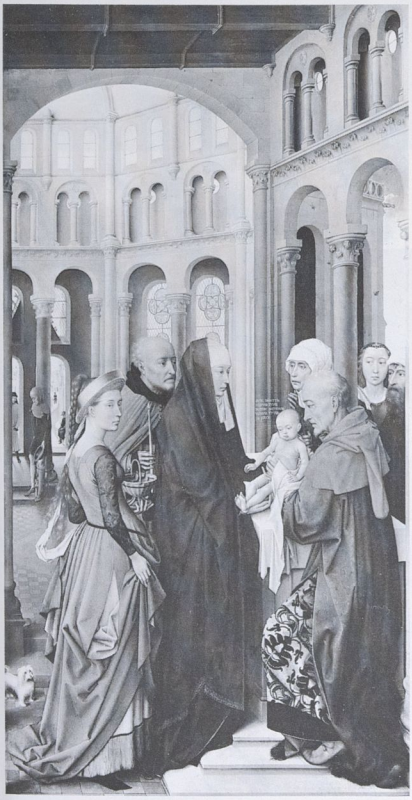
Il marqua aussi cette différence par son innovation iconographique. Le choix de ses sujets, la destination de ses commandes sollicitaient son imagination et gouvernaient l'organisation même de ses ouvrages. Ainsi imposa-t-il le principe de la scène unique dans ses triptyques, la participation des donateurs à l'événement sacré, jusque dans les diptyques de dévotion. De même qu'il mit l'accent sur certains thèmes : la Vierge embrassant la Croix, par exemple, le duo tragique qu'elle forme avec saint Jean ou encore le visage désespéré de Marie Madeleine. Rogier élabora une Passion de la Vierge parallèle à la Passion du Christ. Mais nul Couronnement, nulle Ascension dans son œuvre pour récompenser le sacrifice et la douleur de la Vierge. L'apparition du Christ ressuscité à sa mère fut la seule note d'optimisme, la seule faiblesse qu'il se permit. Dans la réalité, il sélectionnait les éléments corroborant l'austérité de sa vision et il élaborait ses compositions comme des monuments de foi. Il imposait d'autant mieux l'intensité de son émotion que le champ en restait étroit. Nul doute que Rogier eût été ainsi en profond accord avec une sensibilité encore médiévale qui perdurait dans le nord de l'Europe plus solidement qu'ailleurs. Derrière les fastes des cours et la prospérité des marchands, Dieu y inspirait toujours plus de crainte que d'espérance.

Dès lors, on comprend l'unité stylistique qu'observa Van der Weyden pendant plus de trente années. Il ne se départit jamais d'une métrique linéaire dont le rythme soutient, sans solution de continuité, la beauté expressive de ses formes. Si l'on entrevoit une évolution d'un tableau à l'autre, on en distingue difficilement les étapes. D'autant que nul ouvrage n'est signé, daté, ni documenté. On ne rencontre une telle stabilité chez aucun autre grand peintre du Quattrocento, ni du siècle précédent. Cela n'interdit pas à Rogier d'exercer une large influence, au contraire : l'unité ne signifie pas l'uniformité.

Dans les années 1430, la présence lumineuse de Van Eyck et le dynamisme plastique de Campin confèrent, semble-t-il, à ses premières œuvres un caractère de synthèse aussi particulier qu'incertain. La minuscule *Vierge à l'Enfant* de la collection Thyssen en est le meilleur exemple : assise sous un porche gothique, l'ovale du visage caractéristique du Maître de Flémalle, cette Madone est immergée dans une atmosphère eyckienne. Peut-être fut-elle peinte quand Rogier était encore à Tournai. À la même période appartiennent sa *Visitation* (Leipzig), son *Annonciation* (Louvre) et surtout son *Saint Luc peignant la Vierge* (Boston). Il s'agit là d'un étonnant pastiche de la *Vierge au chancelier Rolin,* exprimant une douceur exceptionnelle chez Van der Weyden, si toutefois celle-ci ne résulte pas de l'usure et des restaurations, comme l'a noté Julius Held. Le peintre s'y montre cependant beaucoup moins intéressé par la précision du paysage, sa finesse optique demeurant inférieure à celle de Van Eyck. Devant cette série d'ouvrages un peu hésitants, probablement exécutés avant 1435, il paraît difficile de confondre Van der Weyden avec le Maître de Flémalle, mais plus encore d'imaginer la suite de son œuvre. Rogier ne devint-il donc lui-même que lorsqu'il peignit sa *Descente de Croix*, aujourd'hui au Prado ?

Cet extraordinaire défi à la fois à Campin et à Van Eyck rassemble une dizaine de figures sculpturales de taille humaine, dans un espace resserré, clos par un mur, ce qui donne un groupe scénique figé en pleine action. Rien ne vient distraire le spectateur du drame qu'on lui expose. Impossible d'y rien changer. Si un chef-d'œuvre apporte d'abord la solution à un problème, celui-ci, qui inaugurait du reste une longue séquence, semble interdire toute alternative. C'est le « chagrin et la pitié » au plus haut niveau d'abstraction. C'est l'illusion d'une vie arrêtée en plein élan – des êtres de chair et de sang soudain statufiés. La clarté rigoureuse, la complète symétrie et les couleurs froides que Rogier privilégiera désormais ne laissent pas place au doute : jamais sculpture ne parut aussi prête à se mouvoir.

506. Rogier Van der Weyden, *La Déploration avec donateur.* Vers 1440. 35 x 44 cm. Londres, National Gallery.

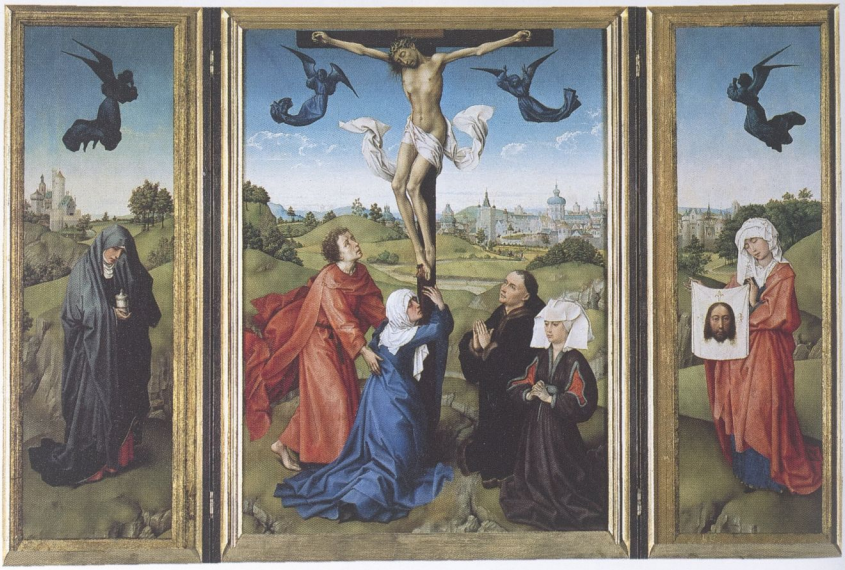


501

505. Rogier Van der Weyden, *Retable de sainte Colombe : la présentation de Jésus au Temple,* volet droit. Vers 1449 (?). 38 x 70 cm. Munich, Alte Pinakothek.

On n'a pas manqué de comparer cet ensemble
360 avec le *Mauvais Larron* du Maître de Flémalle. Mais Rogier ajoute aux morceaux de bravoure de Campin une concentration de la forme et de l'émotion qui écarte tout sentimentalisme. La *Descente de Croix* fit forte impression sur les contemporains : maintes copies en furent exécutées, et sa descendance fut aussi longue que nombreuse. Mais face à l'inflexible ligne de Van der Weyden, le Maître de
877 Saint Barthélemy semblera échevelé, et Memling prosaïque.

Rogier est en quête de sa maîtrise entre 1432 et 1435, c'est-à-dire entre la fin de son séjour à Tournai et son installation à Bruxelles – trois années dont on ignore où il les passa. Cette maîtrise ne faiblit guère par la suite, encore n'alla-t-il jamais plus haut dans la conception comme dans l'exécution.
502 La *Vierge couronnée par un ange* (Prado) et la *Marie Madeleine lisant* (Londres), qui datent de la même époque, sont faites des mêmes courbes et contre-courbes rythmant les formes avec autant d'élégance et de rigueur que de souplesse et de pureté. Les triptyques se succédèrent, témoignant d'une dévotion pathétique inchangée. Le *Triptyque de la Vierge*, dit *de Miraflores* (la version de Berlin et celle, dispersée entre Grenade et New York, ont chacune leurs partisans), nous confirme le peu d'intérêt pour le paysage de ce peintre tout occupé à exprimer l'état d'esprit de ses personnages à travers la *Nativité*, la



507. Rogier Van der Weyden, *Triptyque du Calvaire.* Vers 1440. 73 x 34 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Déploration et le *Christ appaissant*. Avec le *Triptyque du Calvaire* (Vienne), vers 1440, Van der Weyden fit preuve d'innovation en réunissant sur trois panneaux une scène où figuraient les donateurs. Mais cette formule le rend un peu rigide, aussi sa calligraphie se fait-elle plus monotone – sauf pour le drap qui vole autour du Christ –, son coloris plus glacial, et son paysage semble plaqué comme un rideau de théâtre derrière les acteurs. Ceux-ci montrent leurs émotions avec une retenue qui confine à la sécheresse.

La demande d'ouvrages austères était alors très forte, si l'on en croit les nombreuses répliques d'atelier (Bruxelles, Berlin, Madrid) dont fut l'objet sa *Déploration avec donateur* (Londres), spectacle d'une silencieuse tristesse, aux gestes réduits au minimum. On ne saurait dire pourtant que Rogier se pétrifia dans le succès : indifférent à la richesse du visible, insensible à la diversité de la nature, il poursuivit avec une assurance indéfectible sa quête de dignité à la fois formelle et émotionnelle dans la concentration dramatique. Il ne se lassa pas de mettre en scène des personnages pleins de souffrance ou d'humilité dont il condensait le maximum de sentiments dans le minimum de gestes. Il y a du fanatisme chez Van der Weyden comme chez Van Eyck : ce n'est pas le même.

La chronologie de son œuvre présente d'inextricables difficultés que l'on a récemment tenté de résoudre par une méthode de datation scientifique du bois. Si les résultats en étaient confirmés, ils bousculeraient les idées reçues qui situent nombre de ses œuvres entre 1434 et 1440, puis entre 1450 et 1455, laissant presque stériles les années 1440. Or, selon l'âge de leur support (mais celui-ci ne peut-il pas avoir été peint postérieurement ?), les triptyques de la *Nativité* dit *de Pierre Bladelin* (Berlin) et de l'*Adoration des Mages* dit *de Sainte-Colombe* (Munich) ne seraient pas des œuvres tardives, comme on le pensait jusqu'ici. Ils dateraient des années 1440. Rogier n'aurait donc pas attendu son voyage en Italie pour adoucir et enrichir ses conceptions.

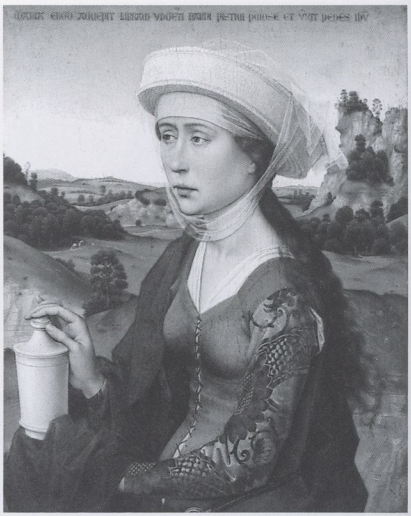
Il est vrai qu'une grande recherche iconographique et un intérêt nouveau pour les détails et la diversification des personnages rendent ces œuvres beaucoup plus aimables. On y trouve même des morceaux d'une magnificence à laquelle rien ne nous avait préparés. Mais la liberté de la composition et des physionomies, toute limitée qu'elle soit – dignité d'abord – ne nous prépare pas davantage à la rigueur et à la sévérité du *Jugement dernier* de Beaune, commencé à la fin des années 1440 et probablement achevé au retour d'Italie, en 1451. Si, par sa dimension et son organisation, cet immense

508. Rogier Van der Weyden, *Le Jugement dernier*. 1451. Recto, 225 x 546 cm. Beaune, Hôtel-Dieu.

505

508

362, 363 polyptyque évoque le *Retable de l'Agneau mystique*, son esprit en est à mille lieues. La symétrie et la rigidité commandent, beaucoup plus qu'un souci de clarté et de cohérence. La rareté des détails, la centralisation et l'ordre en place sur cette large surface évoquent le tympan sculpté d'une cathédrale. D'autres peintres ont traité le sujet de manière spectaculaire, c'est-à-dire avec animation, violence, voire extravagance. Rogier, lui, bride son imagination, il demeure austère à souhait et ne fait guère place à l'espérance. Nulle compassion sur le visage de saint Michel pesant les âmes : dans sa balance, les réprouvés pèsent plus lourd que les bienheureux. Un examen aux rayons X a révélé que, dans un premier temps, le fléau penchait à droite de saint Michel. Le repentir, si l'on peut dire, qui l'a par la suite orienté vers l'enfer, illustre bien l'état d'esprit du peintre, sinon de son commanditaire. Quant au Christ, sa face est tellement inexorable qu'on a peine à l'imaginer sous les traits de l'Agneau de Dieu. On retrouvera son regard sans merci dans le *Triptyque du Christ sauveur* (Louvre) dit *de Jean Braque*. Cet implacable Sauveur est flanqué d'inclémentes figures qu'on ne voit qu'à mi-corps (souvenir d'Italie où les personnages sacrés étaient ainsi représentés depuis près de deux siècles), celles de la Vierge et de saint Jean Baptiste à gauche, de saint Jean l'Évangéliste et de sainte Madeleine à droite. Il s'agit là d'une œuvre commandée vers 1452 par Catherine de Brabant, en mémoire de son défunt époux, le sieur Jean Braque, ce qui expliquerait son hiératisme amer : sainte Madeleine y est inoubliable dans sa spiritualité altière, une spiritualité servie par un art si parfait qu'on en éprouve de l'éloignement. Si, comme on l'a supposé, le voyage à Rome en 1450 a pu adoucir le style de Van der Weyden, ce n'est pas dans le susdit triptyque que l'on observe le moindre signe de relâchement.



509. Rogier Van der Weyden, *Triptyque de Jean Braque : sainte Madeleine*, volet droit. Vers 1452. 41 x 34 cm. Paris, musée du Louvre.

509

On a amplement spéculé sur les effets de ce séjour dans la péninsule, tant sur les artistes italiens que sur le *maximus pictor* d'outre-monts. Que celui-ci eût été très recherché par les cours de Naples, de Ferrare, ainsi que par les Medici, comme l'indiquent les rares documents subsistants, c'est vraisemblable. La présence en Italie de tableaux de Van der Weyden, comme de Van Eyck, étant vérifiable, on peut supposer qu'il a dû en peindre sur place. Mais il ne semble avoir été influencé ni par Gentile

510. Rogier Van der Weyden, *Triptyque de saint Jean Baptiste*. Vers 1453. 77 x 144 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

da Fabriano dont il vit les fresques de Saint-Jean-de-Latran, ni par Fra Angelico auquel il emprunta seulement l'iconographie de la *Mise au Tombeau* conservée à Florence. Et rien n'indique que Masaccio retint davantage son attention. Si influence il y eut, ce fut dans le sens Flandre-Italie et non l'inverse. Les efforts de certains historiens italiens pour établir que Rogier reçut autant qu'il donna les entraînent à d'excessives contorsions. Rogier avait alors cinquante ans : un homme âgé, donc, pour l'époque. Il était habité par des exigences spirituelles moins accommodantes que celles des Italiens et par une volonté d'ascèse formelle qui le rendait peu sensible aux constructions spatiales des grands Florentins, et le laissait probablement hermétique à l'imagerie d'une Antiquité imaginaire. Aussi sa *Lamentation* n'a-t-elle de florentin que le thème, et sa *Vierge entourée de saints* (Francfort), dite *Medici*, n'emprunte que sa composition à quelque retable italien. Quant au portrait de *Francesco d'Este*, il ne fut pas peint à Ferrare, mais en Flandre.

Après ce voyage, les figures de Van der Weyden sont toujours aussi nettes, détachées de la nature, son dessin aussi acéré, étranger à la monumentalité renaissante, et sa sévérité aussi indifférente au milieu. Que les triptyques Bladelin et de Sainte-Colombe lui soient antérieurs ou postérieurs, leur assouplissement s'explique probablement par leur destination, par les souhaits de leurs commanditaires et, pourquoi pas, par l'humeur de l'artiste. Il n'y a pas de style qui ne varie avec les circonstances, voire le hasard.

Considérons le *Triptyque de saint Jean Baptiste* (Berlin), exécuté, pense-t-on, vers 1453. Ce sont trois scènes traitées séparément, chacune dans un encadrement gothique, contrairement à la pratique unitaire de Van der Weyden. On y trouve une réminiscence iconographique de Van Eyck dans l'*Imposition du nom de Jean Baptiste*, un soupçon d'italianisme dans le *Baptême du Christ* et l'esquisse d'un ballet maniériste dans la *Décollation de saint Jean*. Il s'agit là d'une œuvre homogène et d'une variété inattendue, malgré ses petites dimensions. La rigidité sculpturale de la Vierge contraste avec l'équilibre et la douceur du Christ, comme avec l'élégance de Salomé. Il en va de même du beaucoup plus grand *Triptyque des sept sacrements* (Anvers), légèrement postérieur : non seulement la multiplicité des scènes représentées à l'intérieur d'une église est une innovation, mais l'attention que Rogier porte aux physionomies marque une orientation plus proche du réel, plus humaine peut-être. On ne saurait en dire autant de sa *Crucifixion* (Escorial), exécutée autour de 1455 sur plus de trois mètres de hauteur. Le dépouillement en est d'autant plus impressionnant que le peintre déploie tout son art sculptural dans les drapés aux reflets bleutés de la Vierge et de saint Jean, et dans le linge masquant la nudité du Christ. La tenture rouge, curieusement placée derrière la scène, en renforce l'abstraction. On retrouvera la même tenture quelques années plus tard, vers 1462-1464, c'est-à-dire au terme de la vie de Rogier, dans deux grands panneaux constituant une scène unique, la *Vierge soutenue par saint Jean* et le *Christ en croix* (Philadelphie). C'est encore un groupe sculpté, avec des reflets roses cette fois : l'acuité du dessin reste d'une profonde sobriété.

511. Rogier Van der Weyden, *La Crucifixion*. Vers 1455. 320 x 190 cm. Escorial, monastère.

Aujourd'hui, nous éprouvons comme un recul devant les certitudes de Van der Weyden, tant la qualité de ses préoccupations spirituelles nous paraît lointaine. Car pour lui, l'humanité de Dieu ne conduit jamais à la divinité de l'homme. Impossible cependant de ne pas être frappé par la puissance d'expression qu'il met au service de sa foi, une foi qui, depuis, s'est faite moins sévère, là où elle survit. Nous sommes devant un peintre véritablement porteur de message : c'est plus rare qu'on ne croit. Mais si sa force nous atteint par-delà les siècles, c'est qu'elle emprunte des formes auxquelles notre regard ne peut se soustraire.

De cet œuvre qui valut à son auteur une grande renommée (on lui envoyait des élèves d'Italie, tel Zanetto Bugatto recommandé par la duchesse de

512. Rogier Van der Weyden, *Portrait de jeune femme.* Vers 1460. 34 x 25,5 cm. Washington, National Gallery, Andrew W. Mellon Collection.

Milan), il subsiste par chance un nombre relativement important de tableaux unis par la tension et la rigueur d'où jaillit l'émotion. Il y a aussi les portraits dont nous n'avons dit mot : ils surprennent par leur impressionnante beauté. Ils n'ont pas la vie qu'on trouve chez Van Eyck : les visages, les vêtements et les bijoux ne sont pas observés avec autant de minutie. Qu'il s'agisse des portraits individuels – on en compte cinq authentiques – ou des portraits de dévotion qui étaient associés en diptyque à la Madone, ils sont clairs, froids et abstraits. Les *Jeune Femme* de Washington ou de Berlin et le *Saint Yves* (?) de Londres, pour ne citer qu'eux, sont certainement plus convaincants que fidèles. Van der Weyden ne peint pas un personnage, mais une effigie sociale : « Nous voici tels que nous devons paraître à la cour de Bourgogne », semblent dire ses modèles. De là à imaginer Van der Weyden en artiste mondain... Il est vrai que, quelle que fût sa réussite, un peintre du XVe siècle n'était pas toujours en mesure de refuser des clients, même quand il n'en manquait pas.

512

Rien n'égale peut-être son premier chef-d'œuvre, la *Descente de Croix*. Vouloir se maintenir à une telle hauteur eût été héroïque. Friedländer insiste sur sa froideur intellectuelle et la morosité, *Grämlich*, de ses figures qui occupent la scène comme de vieux acteurs et récitent leurs textes sans chercher à se renouveler. Panofsky, lui, parle de la « signification lumineuse » de son dessin, d'où « jaillissent une beauté et une expressivité purement graphiques ». Martin Davies indique ses limites : « *No air, no flesh, not a colourist, no joy of living : narrow* [1] », moyennant quoi il lui consacre une monographie passionnée. Mais lesdites limites ne font-elle pas la force de Van der Weyden ? Enraciné comme nul autre dans la tradition, il met comme nul autre la forme au service du sens. Sans discussion. Cette autorité lui assura une influence incomparable : ses thèmes, ses compositions, sa volonté stylistique inflexible trouvèrent un écho en Flandre, bien entendu, jusqu'à la fin du siècle, mais aussi au-delà du Rhin, des Pyrénées et des Alpes. Van der Weyden devint un exemple, une référence qu'il était bon d'admirer, ne fût-ce que pour mieux prendre ses distances. Le Maître de Flémalle, rustique et ingénu, avait rompu, avant Van Eyck, avec les délices du gothique. Rogier, esprit peu optimiste mais réfléchi, consacra la démarche de son aîné au service de Dieu. Car si sa foi est encore médiévale, l'empreinte gothique ne dépasse pas le pli de ses drapés.

513. Pseudo-Multscher, *Retable de Wurzach : le Christ devant Pilate.* 1437. 150 x 140 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

1. « Pas d'air, pas de chair, ni un coloriste, pas de joie de vivre : étroit. »

page précédente :

514. Lukas Moser, *Retable de sainte Madeleine.* 1432.
300 x 240 cm. Tiefenbronn, église paroissiale.

515. Hans Hirtz, *Passion de Karlsruhe : le portement de Croix.* Vers 1440.
66 x 47 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

SOLITUDES GERMANIQUES

L'alternative musclée qu'offrait Robert Campin à l'art courtois trouva dans Van der Weyden son plus grand acteur. Mais bien avant que Rogier n'acquît le prestige qui fut le sien, l'influence de l'aîné s'était exercée fort loin de Tournai, une influence plus grande peut-être que celle de Van Eyck.

En 1431, Campin terminait le *Retable de Flémalle,* Van Eyck achevait le *Retable de l'Agneau mystique,* et Van der Weyden s'apprêtait seulement à quitter Tournai. Cependant, le concile se réunissait à Bâle – assemblée cosmopolite de prélats et de princes dont certains avaient probablement dans leurs bagages quelques livres d'heures franco-flamands. À l'est du Rhin, des ateliers que stimulait la richesse conciliaire commençaient à se multiplier. Tout en restant attachés à la tradition du gothique germanique, ceux-ci s'éloignèrent assez vite des délicatesses du *Weicher Stil,* le style suave qui faisait encore les beaux jours de Cologne. Car les peintres se prenaient à regarder autour d'eux et découvraient la... populace.

Ainsi naquit en Souabe, entre Haut Rhin et Forêt-Noire, une peinture germanique qui n'avait ses racines que dans son propre terreau. Malheureusement, au siècle suivant, les affrontements sans merci des catholiques et des protestants n'en

516. Maître de la Tabula Magna, *Le Portement de Croix.* Vers 1445-1446.
187 x 270 cm. Munich, Bayerische Nationalmuseum.

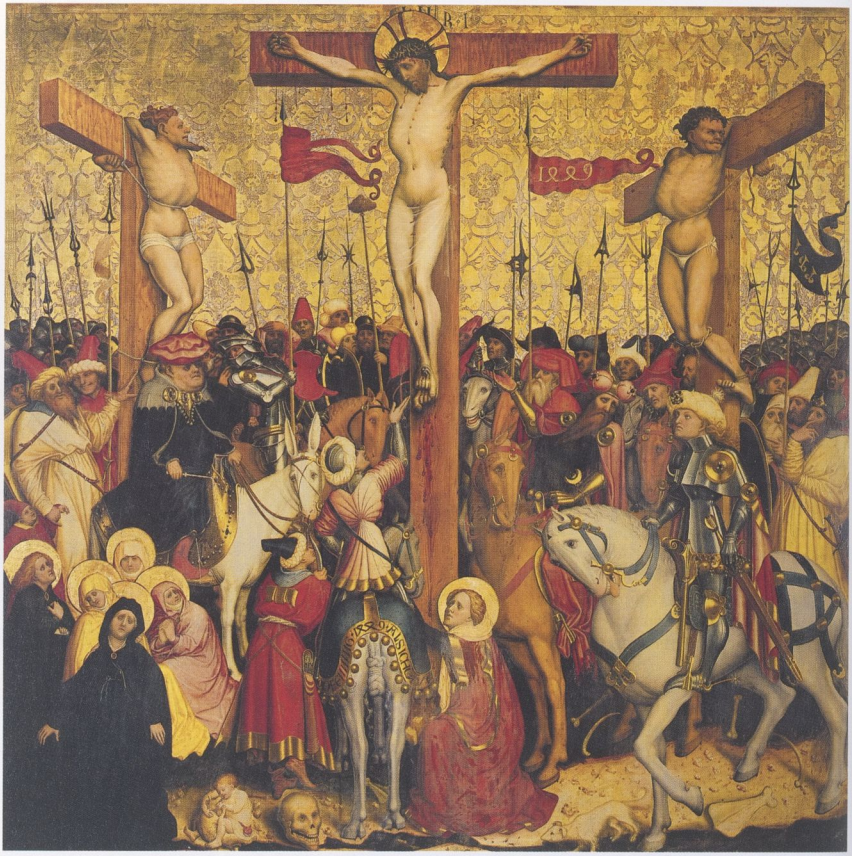
laissèrent subsister que peu de choses. Ainsi ne connaît-on de Lukas Moser que son *Retable de sainte Madeleine* pour l'église de Tiefenbronn, qu'il signa et data en 1432. Des deux retables sculptés et peints à Ulm dans l'atelier d'Hans Multscher, on ignore le ou les auteurs des parties peintes. De Konrad Witz, actif à Bâle pendant une quinzaine d'années, on ne conserve que moins de vingt panneaux, appartenant à trois retables démembrés. Pour se faire une idée de ce que fut alors la peinture en Allemagne du Sud, on ne peut ajouter à cet inventaire qu'une douzaine d'ouvrages datant des années 1440-1450 et appartenant à une demi-douzaine de peintres, anonymes pour la plupart.

Cette peinture est largement méconnue. Elle ne craint pas de verser, dans le sud-est de l'Allemagne surtout, dans un réalisme outrancier, où la cruauté confine parfois au sadisme. Ce réalisme, qui prit son élan dans les années 1430, est du reste plutôt un naturalisme populaire de goût proprement germanique, curieusement inauguré par Maître Francke. Nous avons vu que cet artiste singulier s'était éloigné des élégances et des fantaisies empruntées à l'enluminure franco-flamande pour aboutir, en 1424, aux violences et aux laideurs de son *Retable de saint Thomas*. On ne saurait négliger la thèse lui conférant un rôle déterminant dans le nouveau cours de la peinture allemande, bien que sa situation géographique ne lui assure aucun avantage sur Campin : Hambourg n'est pas plus proche que Tournai de la Souabe où étaient nés vers le début du siècle Moser, Multscher et Witz. Quoi qu'il en soit, on ne prête qu'aux riches, en l'occurrence aux grands Flamands. Aussi diagnostique-t-on, avant même que Van der Weyden ne se fût imposé, l'influence de Campin en Allemagne du Sud dès les années 1430, et l'ombre de Van Eyck dans le Nord-Ouest. Ceci n'empêchera pas leurs contemporains germaniques de développer des tendances qu'il faut bien qualifier, selon les cas, de frustes, de farouches ou de brutales.

518. Maître des retables Polling, *L'Annonciation.* 1444. 129 x 86 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Comme toute généralisation, celle-ci souffre exception, par exemple le triptyque de Lukas Moser, qui porte sur son cadre la fameuse inscription : « Pleure, art, crie et lamente-toi, car plus personne ne veut de toi. » C'est la première « pensée » qu'eût jamais écrite un peintre, pour autant qu'on le sache : sans doute Moser était-il ulcéré de voir ses innovations incomprises. Car il s'agit là d'un ouvrage d'une grande nouveauté, fort éloigné des crudités réalistes comme des effusions doucereuses, et d'autant plus surprenant, pour nous, qu'il est unique. Un monde serein et une humanité candide s'y déploient dans une gamme de couleurs délicates. L'encadrement ogival, imposé par l'emplacement assigné au peintre, paraît d'autant plus malencontreux qu'il réduit, faute d'espace, la largeur du retable lorsqu'il est ouvert. Cela n'empêche pas Moser de créer une entité illusionniste en organisant sur les trois panneaux fermés une composition homogène, comme Robert Campin et Jan Van Eyck. Dans un espace unifié s'agencent donc trois scènes distinctes dont le peintre réussit à harmoniser la variété : la *Traversée de la Méditerranée, l'Arrivée des saints à*

517. Pseudo-Multscher, *Retable de Wurzach : le Christ portant sa croix.* 1437. 150 x 140 cm. Berlin, Gemäldegalerie.



519. Konrad Laib, *Le Calvaire*. 1449. 175 x 175 cm. Vienne, Osterreichische Galerie.

Marseille et la *Communion de sainte Madeleine* se succèdent sans rupture avec de discrets chevauchements, les flots de la mer battant les marches de la ville et le mur de l'église s'y encastrant. La solidité et la vitalité des personnages se concrétisent sans que le fond d'or y fasse obstacle. Le paysage de la mer ajoute une note de féerie à cette œuvre où la pureté fait bon ménage avec l'imaginaire.

Au sommet de l'ogive, sur une table jonchée de natures mortes et devant un espalier fleuri, se déroule le *Repas du Christ chez Simon*, rare sujet traité avec autant de vivacité que d'élégance. Tout aussi alertes, dans la prédelle, nous apparaissent les *Vierges folles et Vierges sages entourant Jésus*. En revanche, les figures pesantes et volumineuses de *Sainte Marthe* et de *Saint Lazare*, placées à l'intérieur des volets dans un décor à la fois riche et symbolique, ne sont que des réminiscences de Campin.

Observant que ce paysage maritime évoque assez précisément la baie de Marseille, Charles Sterling a supposé une rencontre de Moser et de Campin, qui se rendit en Provence en 1429-1430. Moser aurait emprunté à Campin son « symbolisme déguisé » en l'interprétant dans l'esprit du mysticisme germanique. Mais derrière ce mélange de robustesse flamande et de douceur un peu naïve héritée du *Weicher Stil*, on reconnaît aussi la trace de Maître Francke, dont l'*Homme de douleur* peint vers 1420 246
se retrouve dans le Christ de la prédelle, avec son visage épuisé, les yeux et la bouche tordus en un rictus tragique. Les origines artistiques de Lukas Moser sont en fait fort complexes. Comme celles de Maître Francke, elles remontent à l'enluminure franco-flamande et, en particulier, aux Limbourg. Ses architectures intérieures, ses paysages maritimes et son microcosme naturaliste s'étendant jusqu'à l'hori-

2. « Un esprit d'avant-garde incompris. »

zon ont leurs précédents dans les *Belles Heures* et les *Très Riches Heures*. C'était ce microcosme qu'explorait Jan Van Eyck dans les miniatures de Turin quand le peintre allemand entreprit sa formation. Où ? À l'ouest du Rhin, sans doute. Cela en fit l'artiste le plus avancé des terres germaniques, un artiste, selon Panofsky, « *misunderstood progressive*[2] ».

Des quarante années d'activité d'Hans Multscher, il ne nous reste guère plus que de l'œuvre de Moser. Son goût pour la solidité et la largesse des formes lui vint aussi, dans les années 1420, de l'ouest du Rhin. De même pour sa sensibilité expressive, qui contraste avec les inconsistances du style doux alors à la mode en Allemagne. Avec quelque retard sur les Flamands, il subit d'abord l'influence de Sluter sur son métier de sculpteur qu'il pratiqua à Ulm à partir de 1427. Sans doute découvrit-il aussi la force plastique de Robert Campin. Son succès fut rapide. Il travailla pour la cathédrale et pour le palais municipal : il en demeure assez pour admirer sa maîtrise de la pierre comme du bois. Vers 1435, il semble être passé de l'état de sculpteur à celui de *Tafelmaler*, à la tête d'un atelier prospère d'où sortaient notamment de vastes retables de bois sculpté, peints et dorés, genre particulièrement prisé en Allemagne, on le sait. Les qualités requises pour réaliser ces échafaudages artisticoreligieux, qui pouvaient atteindre dix mètres de haut, étaient conceptuelles autant que pratiques. Il fallait un certain sens architectural, mettant en jeu l'espace et la lumière, et, pour ce qui est de la peinture, une attention spécifique apportée à sa visibilité, entre les statues colorées et la dorure. Le maître présentait l'ensemble du projet et en dirigeait l'exécution. On ignore quelle part il y prenait lui-même.

Les huit panneaux appartenant au *Retable de Wurzach* datant de 1437 furent-ils peints par Multscher ou par un de ses collaborateurs resté anonyme? Conservés à Berlin (les sculptures de la partie centrale ont disparu), deux volets comprenant chacun quatre scènes sont consacrés l'un à la *Passion du Christ*, l'autre à la *Vie de la Vierge*. On l'avait déjà constaté avec le Maître de Flémalle, dès lors que des formes plastiques apparaissent, elles revendiquent le réel et excluent le courtois. Nulle trace donc ici d'élégances calligraphiques, mais des figures dont la robustesse confine à la brutalité : elles s'entassent dans un espace assez approximatif, avec de forts contrastes soulignant l'action dramatique. Ici, le « gothique » s'éloigne sans que surgisse le moindre signe de « renaissance ». Seul souvenir d'antan : le schématisme décoratif des arbres, des plantes et des fleurs. Pour le reste, une réalité interprétée sans compromis : dans le *Jugement de Pilate* ou dans le *Portement de Croix*, les physionomies grossières ne cachent pas leur penchant pour la violence. Ces faciès haineux rendraient presque sympathiques certaines figures de Hieronymus Bosch. Devant cette observation exaspérée de la nature humaine, faut-il parler de caricature ? Le peintre semble mettre une ardeur jubilatoire à évoquer l'atroce bestialité de ces hommes. Le visage du Christ traînant sa croix est terrible : personne n'avait osé l'imaginer aussi ravagé par la peur. De même, dans les scènes plus ave-

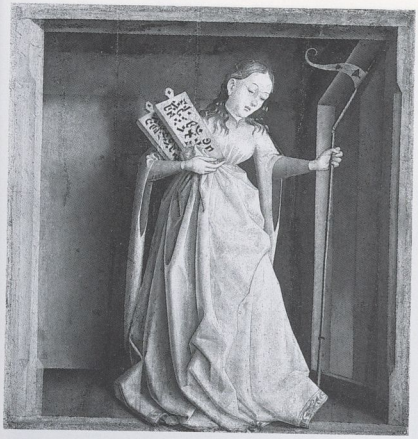
520. Maître de la Passion de Darmstadt, *L'Invention de la Vraie Croix*. Vers 1450. 207 x 109 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

521. Stephan Lochner, *Retable du Jugement dernier : le martyre des douze apôtres.* Vers 1435. Chaque scène, 40 x 40 cm. Francfort, Stadelsches Kunstinstitut.

nantes de la *Vie de la Vierge*, celle-ci n'est qu'une paysanne entourée d'êtres dénués de toute spiritualité, pour ne pas dire d'esprit. Il y a certes là beaucoup de théâtralité, avec un attrait manifeste pour les armures, les vêtements très travaillés, et une rudesse non dissimulée. En vérité, toutes ces choses étaient fort proches de la réalité quotidienne d'une époque peu amène et le peintre n'a pas eu besoin de forcer son imagination pour les rendre avec la vivacité adéquate.

Que ce peintre ait été Hans Multscher, c'est ce qu'une inscription sur l'un des panneaux donne à croire : « [...] *haut dz werk gemacht* ». Mais celui « qui a fait cet ouvrage » peut en avoir été le maître d'œuvre, et non le peintre. L'existence d'un second retable presque intégralement conservé, peint et sculpté en 1458 pour l'église de Sterzing (aujourd'hui Vipiteno, au sud du Brenner) ne fait qu'alourdir l'incertitude : si les panneaux peints y reprennent les thèmes de Wurzach, *Passion du Christ* et *Vie de la Vierge*, la mutation stylistique est radicale. La truculence, l'entassement et l'impétuosité ont disparu, laissant place à une composition plus calme, avec des figures posément disposées, au coloris mesuré. Le drame n'est plus qu'une épreuve patiemment endurée. Entre le peintre de Wurzach et celui de Vipiteno, la distance est grande. Il est vrai que vingt ans ont passé, on pourrait donc supposer qu'avec l'âge, Hans Multscher se serait apaisé. Mais on peut aussi penser qu'il s'agit de deux peintres différents dont aucun ne serait Multscher, à moins encore qu'il ne soit que le premier, ou le second (pour compliquer les choses, on a tenté d'attribuer au Maître de Sterzing-Vipiteno le charmant portrait des *Fiancés*, peint vers 1470, aujourd'hui à Cleveland). Qu'il y ait eu un ou deux Pseudo-Multscher n'est pas, au bout du compte, très important. Beaucoup plus significatif, le climat de tension, voire de violence, du *Retable de Wurzach* car il révèle un état d'esprit probablement assez répandu à l'est du Rhin et dont de rares tableaux témoignent encore, entre Strasbourg et Salzbourg, qui ont survécu aux fureurs iconoclastes.

Plus ou moins au courant des innovations flamandes, leurs auteurs paraissent en général peu soucieux de séduire et participent, par-delà leurs différences, du même tempérament que l'on qualifiera, au choix, d'agressif ou de tumultueux. Citons Hans Hirtz, de Strasbourg, qui serait, vers 1440, l'auteur âpre et déchaîné de la *Passion de Karlsruhe* (cinq 515
panneaux à Karlsruhe, un à Cologne). Citons le Maître de la Tabula Magna qui, en Bavière, vers 1445-1446, peignit un frénétique *Portement de* 516
Croix (Munich) et un hallucinant *Calvaire* (Nuremberg), suivi en 1450 d'un autre *Calvaire* (Munich) en grisaille teintée de rose et de bleu. Citons le Maître du Retable Tucher, vers 1448, à Nuremberg, dont les personnages ramassés évoquent le style bohémien, tandis qu'un curieux *Saint Augustin* entouré d'un amoncellement de livres nous rappelle Tomaso da Modena. Citons du Maître des Retables Polling, le *Retable de la Vierge* (Munich, 1444) et le 518
Retable de la Sainte Croix (Munich, vers 1450), au réalisme outrancier, quasi pathologique dans son refus de toute beauté. Citons Konrad Laib, de Salzburg, qui a vu les fresques d'Altichiero à Padoue et accumule les personnages de ses deux *Calvaire*
(Vienne, Osterreiche Galerie, 1449 ; Graz, 1457), 519
en soignant les détails sans se soucier de l'espace ni du mouvement. Aucun de ces artistes, qui manifestent une forte propension à la caricature violente, voire à la laideur, ne semble avoir rencontré une audience quelconque hors des terres germaniques. Leur réalisme brutal et la bizarrerie de leurs



522. Konrad Witz, *Retable du miroir du Salut : la Synagogue.* Vers 1434-1435. 86 x 81 cm. Bâle, Kunstmuseum.

523. Konrad Witz, *Retable du miroir du Salut : Esther et Assuérus.* Vers 1434-1435. 85,5 x 79,5 cm. Bâle, Kunstmuseum.

aspirations, allant à l'encontre de la grâce et de la douceur du beau style, suffisent-ils à expliquer leur isolement ?

La géographie joue sans doute ici comme ailleurs son rôle. On n'en veut que pour preuve le Maître de la Passion de Darmstadt (*Portement de Croix* et *Crucifixion,* vers 1440, Darmstadt), actif dans le Rhin moyen. Il est aussi l'auteur d'une *Crucifixion* à Bab Orb, vers 1450, dont les volets avec l'*Adoration des Mages,* l'*Invention de la Vraie Croix,* etc. sont à Berlin. Doué d'une vigueur monumentale, ce peintre au coloris délicat et à la facture lumineuse s'emploie à ouvrir l'espace à travers des architectures où s'insinue un subtil clair-obscur. C'est dire qu'il tranche avec ses contemporains du sud-est de l'Allemagne.

Il en va bien sûr de même pour Stephan Lochner dont l'art avenant jusque dans les scènes les plus rudes lui valut une réputation glorieuse, même si en définitive il ne parvint pas à échapper non plus à l'impasse de la peinture germanique. Pourquoi vint-il, originaire de haute Souabe, s'enfermer à Cologne, ultime refuge du « style doux », après avoir effectué, pense-t-on, un voyage aux Pays-Bas ?

Rien de réaliste en tout cas dans son *Retable du Jugement dernier* (dispersé entre Cologne, Francfort et Munich), vers 1435, malgré son goût du détail qu'il exprime notamment dans la richesse des costumes. Ainsi, son *Martyre des douze apôtres* est-il l'objet d'une violence suave et luxueuse qui se déploie en douze scènes différentes. Lochner fait aussi preuve d'une belle imagination dans son *Retable des patrons de la ville de Cologne,* plein d'amabilité solennelle, que l'on peut aujourd'hui admirer à la cathédrale mais qui provient de l'ancien hôtel de ville. C'est la plus magnifique évocation de l'époque, vers 1440. Par ce vaste triptyque à fond doré et à cimaise gothique, sous prétexte d'*Adoration des Mages,* les bourgeois de la cité se payaient le plaisir de s'exhiber dans les fastes d'une cour, avec nobles dames, preux chevaliers et une pointe d'exotisme. Toutefois, ce n'est pas une œuvre « gothique » de plus, car la symétrie de la composition, l'ordonnance monumentale des personnages et leur individualisation équilibrent le soin apporté aux détails d'une extrême somptuosité. On reconnaîtra le même souci de mise en place des figures bien caractérisées, constituant des groupes bien symétriques, dans sa *Présentation au Temple* (Darmstadt, 1447), un ouvrage plein d'onctuosité, avec ses

521

526

524. Konrad Witz, *Retable du miroir du Salut : Sadobay et Benaja.* Vers 1434-1435. 97,5 x 70 cm. Bâle, Kunstmuseum.

525. Stephan Lochner, *La Présentation de Jésus au Temple.* 1447. 139 x 126 cm. Darmstadt, Landesmuseum.

527. Konrad Witz,
Retable de saint Pierre : la pêche miraculeuse.
1444.
132 x 155 cm. Genève, musée d'Art et d'Histoire.

526. Stephan Lochner,
Retable des patrons de la ville de Cologne.
Vers 1440.
280 x 520 cm.
Cologne, cathédrale, Marienkapelle.

528. Konrad Witz, *Sainte Catherine et sainte Madeleine.* Vers 1440. 161 x 131 cm. Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame.

529

visages de jeunes filles au teint de porcelaine. Mais le charme de Lochner réside surtout dans la légèreté et la fraîcheur d'un coloris ici particulièrement sensibles. On le retrouve dans sa dernière œuvre, la *Vierge au buisson de roses* (Cologne), ultime adieu au paradis courtois d'un artiste inactuel qui, venu des bords du lac de Constance, aura complètement épousé les traditions de sa ville d'adoption où il mourut en 1451, probablement de la peste.

Originaire, lui aussi, de la région de Constance, Konrad Witz se rendit-il très jeune, comme peut-être Moser, dans le duché de Bourgogne ? On peut supposer que le concile de 1431 à Bâle et sa rencontre avec des artistes néerlandais en voyage furent à l'origine de sa formation. Robert Campin ne se trouvait-il pas peut-être, en 1430, à la cour des ducs de Savoie, sur les bords du lac de Genève ? Quoi qu'il en fût, Witz connut vite les formes trapues de Claus Sluter et de Robert Campin, ainsi que la finesse optique de Van Eyck. À la différence de Moser, il bénéficia à Bâle, où il fut accueilli dans la corporation des peintres en 1434, d'un milieu propice à son épanouissement et à son évolution. Car

529. Stephan Lochner, *La Vierge au buisson de roses.* Vers 1450. 50,5 x 40 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

Witz ne se borna pas à adapter au tempérament germanique ce qu'il avait vu de l'autre côté du Rhin ; alliant une imagination théâtrale à un regard concret sur le monde, il s'efforça, durant sa brève existence (il disparut avant 1446), de mêler, en doses variables, une irréalité encore gothique à un rationalisme qui n'était pas proprement renaissant. Le résultat fut surprenant. Ainsi son indifférence pour l'anatomie, le mouvement, l'expression nous semble-t-elle à peu près totale : le sens narratif d'un Moser, les foules agitées d'un Pseudo-Multscher lui sont étrangers. Ses figures demeurent isolées, même dans les scènes à plusieurs personnages, leurs amples draperies accentuant leur abstraction. Mais il peint avec beaucoup de délicatesse les visages féminins, s'arrête et insiste sur les bijoux, les brocarts et les armures ; la lumière danse sur les étoffes et sur les aciers. D'où des êtres « taillés dans le roc ou coulés dans le métal », comme l'écrit Panofsky. Ces personnages, traités avec une grande franchise de coloris, sont suivis de longues et fortes ombres portées : on les a qualifiés de « cubistes », abusant un peu du mot. En fait, les figures de Witz n'existent que par leur masse, leurs relations étant marquées par le calme et la noblesse, et c'est à une véritable parade que nous assistons de tableau en tableau.

Une vingtaine ont survécu, fragments de trois grands retables, ce qui est beaucoup pour l'époque et le lieu. La parade commence vers 1434-1435 avec les douze panneaux du *Retable du miroir du Salut* (neuf à Bâle, deux à Dijon, un à Berlin), un ouvrage ambitieux, inspiré du traité médiéval, *Speculum humanae salvationis*, qui traite de la correspondance des personnages et des événements entre l'Ancien et

le Nouveau Testament. Cela fournit quelques sujets exceptionnels d'une inspiration à la fois biblique et païenne laissée à l'imagination du peintre. D'abord, des figures solitaires, tels *Saint Barthélemy* ou la *Synagogue* qui ne sont pas indignes de Masaccio mais annoncent surtout Dürer. Ensuite, des saynètes à deux personnages apprêtés avec une somptueuse extravagance, qui semblent placés comme des mannequins, dans une facture éclatante et sobre à la fois. Ces couples étranges, tels *Auguste et la Sibylle, Esther et Assuérus, Salomon et la Reine de Saba, Abraham et Melchisédech, David et Abigaïl*, sont installés sur une avant-scène fermée par un rideau damasquiné. Chaque tableau affiche une complète unité de style, un style aussi riche que figé. Quel fabuleux musée de cire devait composer ce retable quand il était au complet !

D'une dizaine d'années plus tard, autrement dit à la fin de sa vie, date sans doute un *Retable de la Vierge* dont ne subsistent que trois panneaux. Le style s'y est légèrement assoupli. Witz s'essaie même à la perspective dans la *Sainte Catherine et sainte Madeleine* de Strasbourg, mais son penchant demeure pour les espaces restreints : *La Rencontre à la Porte d'or* (Bâle) se déroule au coin d'un porche, l'*Annonciation* (Nuremberg) dans une cellule, avec, pourrait-on croire, de grandes marionnettes en guise de protagonistes. Mais qu'on les regarde un instant et l'on éprouve un extraordinaire sentiment de dépouillement. Quelle sobriété dans l'éclat ! Il en va de même avec le *Retable de saint Pierre* (Genève), un ouvrage également tardif puisqu'il est signé et daté de 1444 (notons que Witz, comme Moser et Multscher, signait ses œuvres). Deux grands volets en ont survécu. Ses trois scènes d'intérieur, à savoir Le *Cardinal de Mies devant la Vierge*, l'*Adoration des Mages* et la *Libération de saint Pierre*, y réunissent les mêmes merveilleux automates, quoique un tantinet plus animés.

Et soudain : de l'eau ! de l'herbe ! du soleil ! Qui plus est, dans un site réel, tel qu'on peut le voir encore aujourd'hui, avec les immuables sommets alpins qui, au loin, le dominent ! Le vrai miracle de la *Pêche miraculeuse*, c'est le lac Léman. Cette fusion des figures et de l'espace, cette entrée de plain-pied dans la réalité, cette attention scrupuleuse à la nature, voire l'esprit scientifique dont le peintre fait preuve en observant la réflexion des corps dans l'eau, tout ceci s'impose avec force et simplicité. On est loin du retable qui évoquait à coups de symboles les problèmes que le concile n'avait pas réussi à résoudre au sein de la papauté. Le commanditaire, François de Mies, évêque de Genève, fut-il sensible à cette révélation ? N'est-ce pas la première fois qu'un peintre travaille sur un « motif » reconnaissable par tout un chacun ? On n'a pas réussi à identifier le paysage de Van Eyck dans sa *Vierge au chancelier Rolin* ; les Limbourg ont certes peint les

530. Konrad Witz, *Retable de la Vierge : la rencontre à la Porte d'or.* Vers 1445. 156 x 120 cm. Bâle, Kunstmuseum.

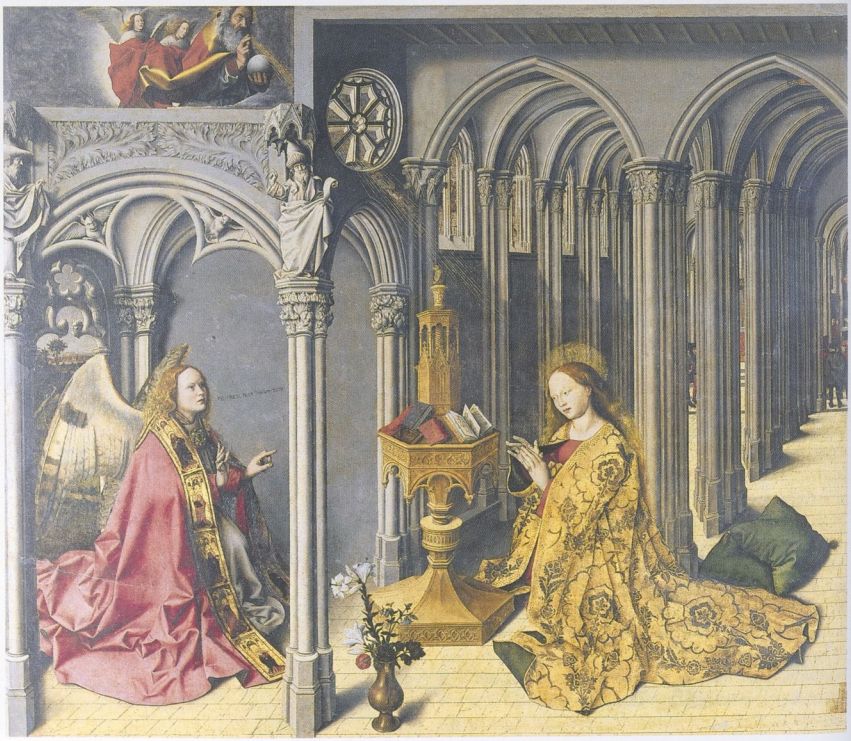
531. Luis Dalmau, *La Vierge des conseillers.* 1443-1445. 180 x 174 cm. Barcelone, Museo de Arte Catalan.

bords de la Seine devant le Louvre de Philippe le Bel, et le Maître de Boucicaut une vue de Paris se serrant autour de Notre-Dame, mais le temps en a presque tout effacé. On s'étonne que Konrad Witz, qui semblait tellement enfermé dans son théâtre de brillantes poupées, ait pris une pareille initiative. Évidemment, son espace demeure très structuré et il ne cherche pas du tout à nous raconter une histoire : sa volonté formelle apparaît jusque dans sa façon de disposer ses minuscules personnages à travers les champs. Witz s'était déjà livré à quelques échappées vers l'extérieur dans de petits tableaux : les vues citadines de sa *Sainte Catherine et sainte Madeleine* (Strasbourg), le paysage d'un *Saint Christophe* (Bâle). La *Pêche miraculeuse* n'est peut-être pas une œuvre isolée, mais si Witz répéta la même expérience, il n'en reste point trace. Quelle qu'ait donc été la part du hasard, ce premier paysage vécu est bien, pour employer un terme dont on abuse parfois, historique.

528

Le brio plastique de Konrad Witz et son ouverture soudaine vers la nature n'eurent guère d'échos, semble-t-il, en terre germanique. Pourquoi ? Parce qu'il disparut trop vite ? On relève, en revanche, sa trace en Savoie dans l'enluminure comme dans le tableau de chevalet. L'auteur des *Heures du duc Louis de Savoie* avait vu le *Retable de saint Pierre*. Un certain Hans Sapientis, originaire d'Allemagne et peut-être parent de Konrad Witz, était à l'œuvre entre Chambéry et Genève de 1440 à 1475 : Charles Sterling lui attribuait trois ouvrages, à savoir la *Pietà* de la Frick Collection, la *Sainte Famille dans une église* (Naples) et le *Calvaire avec un cardinal donateur* (Berlin) que l'on a souvent donné à Konrad lui-même. Mais, d'une manière générale, nous manquons d'éléments pour mesurer l'impact de celui-ci sur la peinture germanique. Les neuf dixièmes, sinon plus, du puzzle sont perdus.

C'est bien pourquoi les peintres allemands ont si souvent été considérés comme des retardataires, ou traités en appendice. Pour fonder notre jugement, il ne nous reste que deux douzaines d'œuvres démembrées, la marque d'une certaine emprise campinesque ou eyckienne et d'une non moins certaine solitude, dira-t-on, en constatant le peu de relations qui existent entre ces peintres eux-mêmes. Leur vo-



532. Barthélemy d'Eyck, *Triptyque de l'Annonciation*, panneau central. 1445. 155 X 176 cm. Aix-en-Provence, église Sainte-Marie-Madeleine.

lonté de réalisme est assurément spécifique et marginale. Spécifique, car ils tournent le dos à la tradition gothique, à son élégance calligraphique, et dressent des figures d'une présence solide et parfois brutale, sans accorder beaucoup de place à l'espace, et même souvent en conservant l'usage du fond d'or. Marginale puisque le réalisme germanique fut une séquence courte qui ne parvint pas à donner quelque élan à un style autonome. Les Flamands allaient vite arriver, pour de bon.

TÊTES DE PONT FLAMANDES

Si la pénétration flamande en Allemagne avant le milieu du siècle relève de l'escarmouche, ce sont, en revanche, des têtes de pont, limitées mais durables, de la *maniera fiamminga* qui s'installèrent sans tarder en Espagne, en France et en Italie. Pour l'Espagne, initiée à cet art par Van Eyck lors de ses voyages, c'est d'abord Bernardo Martorell, merveilleux champion du « gothique international » (voir son *Saint Georges*, à Chicago), qui amorça une conversion dans les années 1440 avec son *Retable de la Transfiguration* (Barcelone) : les personnages y apparaissent plus caractérisés, dans une ébauche d'espace. C'est surtout Luis Dalmau, qui fut envoyé par le roi d'Aragon étudier à Bruges en 1431 auprès de Van Eyck : sa *Vierge des conseillers,* exécutée en 1443-1445 (Barcelone) en est un pastiche provincial. Mais des artistes d'un autre calibre surgirent bientôt : ainsi retrouverons-nous Jaime Huguet et Bartolomé Bermejo dans la seconde moitié du siècle, lorsque la mainmise d'Alphonse d'Aragon sur le royaume de Naples, à partir de 1442, favorisera l'installation d'un circuit flamand en Méditerranée.

La France, elle, ou plutôt la Provence, a la chance d'hériter d'emblée d'un chef-d'œuvre avec le triptyque laissé à Aix en 1445 par un artiste longtemps anonyme. On suppose aujourd'hui qu'il s'agit de Barthélemy d'Eyck, qui se trouvait alors au service du roi René d'Anjou, lui-même peintre amateur et connaisseur avisé (quoique peu sensible à la *renovatio* florentine). Ce triptyque, démembré, était composé d'une *Annonciation* (église Sainte-Marie-Madeleine, à Aix) entourée du *Prophète Isaïe* avec, au revers, la *Madeleine agenouillée* (à Rotterdam, sauf la partie haute à Amsterdam) et du *Prophète Jérémie* avec, au revers, le *Christ du Noli me tangere* (Bruxelles). L'*Annonciation*, située dans la solennité d'une église et non dans une chambre familière, nous apparaît comme une synthèse de Campin et de Van Eyck – tous deux disparus depuis peu, tandis que Van der Weyden était en pleine activité. Mais elle nous rappelle aussi Konrad Witz, Claus Sluter, et Melchior Broederlam. Barthélemy d'Eyck, venu sans doute des Flandres, était donc passé par la Bourgogne, ce qui n'est pas étonnant puisque René d'Anjou fut l'hôte forcé de Philippe le Bon à Bruxelles, puis à Dijon. Les formes amples de son *Annonciation* s'inscrivent dans un espace bien défini par l'architecture, le porche et les arches en perspective suscitant un sentiment d'harmonie divine et de vérité éternelle. L'ensemble est frappé par une violente illumination

533. Barthélemy d'Eyck, *Triptyque de l'Annonciation : le prophète Jérémie.* 1445.
152 x 86 cm. Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts.

qui accentue les volumes, rend les ombres plus profondes et fait saillir les objets, surtout les colonnes et l'arc surmontés de sculptures placés au premier plan. Son intensité lumineuse, plus forte que chez les Flamands, semble proprement méditerranéenne. Elle a fait attribuer aussi à Barthélemy d'Eyck les miniatures du *Cœur d'amour épris* (après 1460) où, de jour comme de nuit, la lumière court partout. Quant aux deux prophètes des volets, installés sur des socles dans des niches comme des statues, ils sont bien vivants, le visage et les mains d'une vérité toute terrestre, leurs amples vêtements aux plis harmonieux et aux couleurs brillantes renforçant leur monumentalité. Mais ce sont les livres, les boîtes et les pots situés sur une étagère au-dessus de leur tête qui retiennent le plus notre attention. Ils sont d'autant plus exemplaires qu'un fragment du *Prophète Isaïe* fut séparé de l'ensemble par vandalisme et qu'il est conservé à Amsterdam : il a ainsi conquis une autonomie involontaire et anticipatrice de nature morte. Cette œuvre exceptionnelle fut-elle sans lendemain ? De toute façon, l'aventure ne s'arrêta pas là : elle se poursuivit en Italie, à Naples plus précisément.

534, 920, 923

Barthélemy d'Eyck y avait suivi le roi mécène et artiste, pendant les quatre années (1438-1442) où celui-ci tentait de reconquérir le trône de ses ancêtres : sans succès, sinon pour la peinture. Naples était alors en passe de redevenir, comme dans la première moitié du Trecento, un riche foyer artistique. Des peintres de toutes provenances s'y succédaient et les influences les plus diverses s'entrecroisaient : catalanes, flamandes, françaises aussi bien qu'italiennes. De la complexité de ce climat artistique, il subsiste un témoignage remarquable à... Palerme. Un artiste anonyme, d'origine hispanique semble-t-il, peignit, vers 1450, dans le palazzo Sclafani, un *Triomphe de la mort*, aujourd'hui transporté à la Galerie régionale de Sicile, où l'on discerne des éléments bourguignons aussi bien que catalans et français. C'est en vérité une manifestation excentrique du « gothique international » que l'on crut même pouvoir attribuer naguère à Pisanello ! Que Naples et la Sicile fussent ouvertes à tous vents, nous en avons donc là un premier indice, qu'un peintre du cru ne devait pas tarder à confirmer : Colantonio.

534. Barthélemy d'Eyck, *Le Cœur sauvé par l'Espérance*. Vers 1460. Vienne, Bibliothèque nationale.

Débutant vers 1436, celui-ci allait, dans les années 1450, jouer un rôle non négligeable en ouvrant la voie au génie conquérant d'Antonello da Messina. De fait, Colantonio manifesta vite des capacités certaines d'assimilation, et presque de faussaire si l'on en croit son biographe posthume, Summonte : ce talent n'induisit-il pas jadis à l'identifier au Maître de l'Annonciation d'Aix ? À la même date, Colantonio ne produisit-il pas un *Saint Jérôme dans son cabinet* (Naples) où il déployait, outre un amoncellement de meubles, d'instruments et d'objets variés, plusieurs étagères jonchées de livres et de boîtes ! Il diffère cependant du retable de l'*Annonciation* par son coloris où dominent des tons brûlés d'un goût ibérique. De même, un *Portrait d'homme* (Cleveland) montre des analogies évidentes avec les *Prophètes* d'Aix. Nul doute donc que Colantonio n'eût beaucoup appris auprès de Barthélemy d'Eyck, puis n'eût bénéficié d'apports hispano-flamands lorsque Alphonse d'Aragon succéda à René d'Anjou. Sa faculté d'adaptation, il la démontra mieux encore dans son *Saint François remettant la règle à ses disciples* (Naples), qui faisait partie du même retable que le *Saint Jérôme*. On y découvre sans surprise l'esprit d'un autre peintre : Jean Fouquet. On a parfois voulu voir une autre preuve de cet éclectisme dans une *Crucifixion* (Madrid, collection Thyssen) exécutée probablement entre 1450 et 1455, et dotée d'un vaste et lointain paysage d'inspiration eyckienne. Ce tableau a parfois été attribué à Antonello jeune ! Mais les personnages y paraissent de style ibérique, et Charles Sterling considérait cette œuvre comme d'un peintre de Valence.

535

Naples ou Valence, la manière flamande est désormais là avec sa quête analytique de la réalité. Elle est présente dans la *Déposition de Croix* (Naples, San Domenico Maggiore) peinte sans conteste par Colantonio vers 1455. Mais cette fois, on croirait plutôt deviner l'ombre de Van der Weyden. Dans son dernier ouvrage connu, le *Retable de saint Vincent Ferrier* (Naples, San Pietro Martire), vers 1460, Colantonio, tombé sous l'influence du jeune Antonello da Messina (né vers 1430), fait sans grande vigueur l'amalgame de ses diverses expériences – flamande, provençale, espagnole et... italienne, pourquoi pas –, un amalgame qu'Antonello commence à réaliser de son côté avec une cohérence autrement puissante. Avant de se lancer dans un itinéraire fulgurant qui le conduira de Petrus Christus

535. Colantonio, *Saint Jérôme dans son cabinet.* Vers 1445. 125 x150 cm. Naples, Museo di Capodimonte.

et Piero della Francesca jusqu'à Venise, pour y accomplir une éclatante synthèse du regard flamand et de l'esprit italien.

Au début des années 1450, les initiateurs de l'art flamand étaient morts (Campin, Van Eyck), ou continuaient sur leur lancée (Van der Weyden). Leurs successeurs s'apprêtaient à faire fructifier l'héritage dans un duché de Bourgogne encore prospère, tandis que la *maniera fiamminga* acquérait au sud comme à l'est de nouveaux adeptes qui l'adaptaient au climat de leur terroir. Dans les terres germaniques, le réalisme populaire n'avait pas fait long feu, les Moser, Pseudo-Multscher, Konrad Witz n'avaient pas fait souche et la peinture allemande allait devenir pour quelque temps une succursale néerlandaise. En France, la richesse et le luxe nécessaires à l'art commençaient à réapparaître, après avoir été anéantis par la guerre. La peinture, d'abord réfugiée en Provence, se préparait donc à un nouveau départ, à partir d'éléments tant flamands qu'italiens qui confluaient dans l'œuvre de Jean Fouquet, que l'on verra à Rome et à Florence entre 1444 environ et peut-être 1448, âgé d'environ vingt-cinq ans. Et la Péninsule ibérique allait enfin se découvrir quelques artistes capables de transcender les influences flamandes.

En Italie, les idées nouvelles franchissaient allègrement les murs de Florence, même s'il y demeurait des retardataires parfois fort séduisants. Au fur et à mesure que le cours de la *renovatio* s'élargissait et se diversifiait, il s'enrichissait ici et là d'ingrédients flamands, dont l'historiographie italienne s'est attachée, depuis quelque temps, à recenser les plus infimes traces. Soudain accès de modestie après quatre siècles de dédain ? Il en résulte parfois des exégèses fort alambiquées. En fait, la vision et les techniques flamandes, décelables déjà chez un Domenico Veneziano, n'ont vraiment gagné de terrain qu'à partir de 1460, avec la seconde génération de peintres flamands – Petrus Christus, Van der Goes, Memling – et cette « invasion » n'excéda guère la fin du Quattrocento. Sans en sous-estimer les effets sur un Antonello da Messina, un Piero della Francesca, un Giovanni Bellini et d'autres, il convient d'en marquer les limites : la force des concepts florentins rapidement répandus dans la péninsule à partir de 1450 permit aux artistes italiens d'absorber les « envahisseurs ». À travers ses diverses métamorphoses, la seconde moitié du Quattrocento assista surtout à l'essor du rationalisme perspectiviste en même temps qu'elle vit, comme l'écrit Previtali, « s'affirmer et se consolider l'usage de l'italien ».

XXIII
Un solitaire désir d'éternité

En 1452, Bicci di Lorenzo, ultime représentant du Trecento florentin, mourut de vieillesse, à soixante-dix-neuf ans. Il avait dû interrompre en 1448 la décoration de la chapelle du chœur en l'église San Francesco d'Arezzo que lui avait confiée la riche famille Bacci. Pour reprendre le chantier, il avait sans doute recommandé un peintre d'environ trente ans qu'il avait connu dix ans plus tôt à Sant' Egidio, lorsque tous deux assistaient Domenico Veneziano. Ce peintre, Pietro dei Franchesci, qui devint Piero della Francesca, ne s'était pas encore vraiment illustré. Il travaillait, nous le verrons, depuis 1445 à son premier ouvrage connu, le *Polyptyque de la Miséricorde ;* il collaborait peut-être encore en 1447 avec Domenico Veneziano qu'il aurait accompagné à Loreto ; mais il avait vraisemblablement entrepris son premier grand chef-d'œuvre, le *Baptême du Christ.* Les Bacci, comme la plupart des commanditaires, n'avaient pas une idée très claire de leurs préférences stylistiques. Ils ne se doutaient point que ce nouveau venu allait les immortaliser avec un chef-d'œuvre que la postérité mettrait cependant plus de quatre siècles à reconnaître.

Piero bénéficia certes au siècle suivant d'une chronique élogieuse de Vasari. Celui-ci était né à Arezzo et il avait reçu très jeune les encouragements de Signorelli – « Travaille, petit cousin, travaille ! » –, lui-même élève de Piero. Mais le panégyrique de Vasari fut suivi de plus de deux siècles d'oubli. En 1789, l'abbé Lanzi tenta de réhabiliter Piero. En vain : le XIXe siècle, redécouvrant le Quattrocento, demeura aveugle devant son œuvre. Lorsqu'il se rendit de Florence à Rome, Stendhal, qui avait pourtant lu (et plagié) Lanzi, écrivit : « On voit Arezzo, dans laquelle on dirait que rien n'a été changé depuis le siècle de Dante ». Même cécité dans les trente-neuf volumes de Ruskin, et dans le *Voyage en Italie* de Taine. Séroux d'Agincourt et Friedrich von Rumohr, qui jouèrent un rôle déterminant dans le retour au Quattrocento, passèrent également à côté de Piero. Burckhardt, dont le *Cicerone* allait guider trois générations à travers l'art italien, le sous-estima autant qu'il le méconnut. Cavalcaselle, qui se décida enfin à l'étudier, déclara : « Il lui manqua la qualité essentielle chez un artiste, celle du choix des formes, pour prendre rang parmi les meilleurs. » Quant à Berenson, qui en parla avec une légèreté distinguée, il tint manifestement rigueur à Piero, de ne pas être... florentin. Ainsi la « divine mesure » que Vasari avait su lui reconnaître échappa-t-elle aux admirateurs de Botticelli !

537. Piero della Francesca, *Federico di Montefeltro.* Après 1472. 47 x 33 cm. Florence, Offices.

Les choses ont bien changé depuis quarante ans : la bibliographie de Piero s'accroît chaque année en moyenne d'une dizaine de titres où l'on cite, commente et célèbre ses œuvres, à plus ou moins bon escient. Pourquoi Piero della Francesca exerce-t-il aujourd'hui un prodigieux ascendant ? Comment

536. Piero della Francesca, *Battista Sforza.* Après 1472. 47 x 33 cm. Florence, Offices.

cet inaccessible sommet a-t-il ressurgi entre Masaccio et Vinci ? Cette résurrection remonte aux années vingt, dans le sillage du « cubisme », du « retour à l'ordre » et de la *pittura metafisica*, a-t-on dit. Elle remonte bien plus certainement à Seurat et à Cézanne, après que des copies des fresques d'Arezzo eussent été accrochées en 1880 à l'École des beaux-arts. Par ailleurs, le nom de Piero s'est élevé au firmament cependant que l'astre de Raphaël pâlissait. Le souverain équilibre, la lucidité formelle de Piero, cinquante ans avant la haute Renaissance, son suprême détachement ont fait apparaître l'art de Raphaël comme presque stéréotypé ! On découvrait chez Piero une sorte de fraîcheur dans la rigueur qui empoussiérait un classicisme dont il était, sans le savoir, un prélude printanier.

Wölfflin ne dit mot de Piero. À l'inverse, Longhi, qui s'en est fait le chantre, comme de Masaccio et de Caravage, ne consacre que quelques lignes dans les cinq mille pages de son œuvre à la « sainte trinité » : Michel-Ange, Raphaël et Vinci. Plus « important » serait donc Piero ? Certes, son rôle fut crucial à un moment donné et son influence diffuse s'étendit de l'Ombrie aux Marches, avec une pointe vers Rome et vers la vallée du Pô entre Bologne et Venise (et semble-t-il aussi vers le Piémont et la Provence). Mais cette influence se heurta au « squarcionisme » : qui, de Piero ou de Mantegna, eut le plus de poids en Italie du Nord ? Cependant, l'aura de Piero s'exerça durant trois décennies sur des artistes aussi divers que Bellini et Signorelli, Cossa et Perugino, Antonello et Boccati, sans engendrer à proprement parler un courant pierfranceschien. Fait significatif autant que paradoxal, elle contourna Florence (si l'on excepte quelques traces chez un Baldovinetti, un Giovanni di Francesco, etc.) qui prit, avec Pollaiolo, Verrochio, Botticelli, etc., une direction opposée. Ainsi Piero della Francesca fut-il en quelque sorte le détour privilégié qu'empruntèrent les innovations renaissantes pour se répandre hors de Toscane, alors que les Florentins s'écartaient de la voie lumineuse qu'il avait choisi de suivre avec Domenico Veneziano.

Le torrent de la *rinascita,* qui avait jailli avec tant de soudaineté de sa source masaccienne dans les années 1420, bouillonnait derrière les murs de Florence depuis une dizaine d'années lorsque surgit Piero. La première génération mettait alors en pratique la construction géométrique de l'espace qui commandait désormais la scénographie sacrée. Alberti venait d'en définir les principes : abondance et variété dans la clarté. Plusieurs tendances qui, sans être contradictoires, épousaient des tempéraments différents, se développaient ; aucune ne l'emportait. Au début des années 1440, s'affirmait le mouvement des uns vers la lumière, des autres vers le dessin, avec maints dosages et diverses nuances qui, au milieu du siècle, n'étaient pas loin d'avoir épuisé toutes leurs ressources. Lorsque Piero se mit à l'œuvre à Arezzo, Fra Angelico était au bout de sa carrière et Filippo Lippi de son invention. Andrea del Castagno, le seul qui eût pu rivaliser peut-être avec lui, allait disparaître prématurément. Domenico Veneziano, pour des raisons que nous ignorons, semblait ne plus avoir d'ambitions ou de clients, et Paolo Uccello, à qui une longue vie était encore promise, s'adonnait à ses extravagances. Une nouvelle génération entrait en scène, prête à assurer, à l'instar de Lippi et de Castagno, le *primato del disegno,* en accentuant le penchant florentin pour un graphisme net, vigoureux, créateur de formes aux contours précis jusque dans les arabesques de la danse et les volutes du vent. Cette ligne, qui commandait au mouvement tout en lui obéissant, allait se mettre au service de l'anatomie, du nu, avec Pollaiolo et Verrocchio, puis elle privilégierait l'humanisme et la « poésie » avec Botticelli et Piero di Cosimo. Mais à la fin de la première moitié du Quattrocento, Florence, malgré son prestige croissant, n'avait pas encore vraiment diffusé ses idées. À Milan ou à Naples, on lorgnait plutôt vers les Flandres. Et entre Ferrare et Venise, au long de l'Adriatique, on s'arrachait difficilement aux délices gothiques.

Or ce fut un citoyen de Borgo San Sepolcro, et non de Florence, qui répandit vers Rome et Venise les principes de la Renaissance, élaborés et affinés sur les rive de l'Arno, puis filtrés et ordonnés à sa façon. Ceci paraît d'autant plus singulier que si Piero della Francesca vint à Florence dans sa jeunesse, s'il y fit même son apprentissage et put y étudier les maîtres de l'heure, il n'en reçut, à notre connaissance, aucune commande pendant les cinquante ans qui lui restaient à vivre.

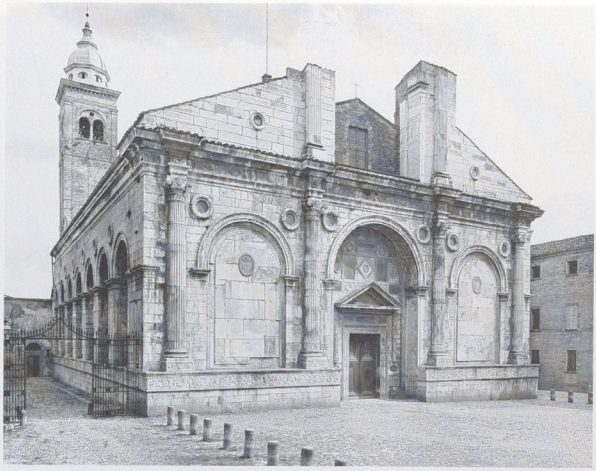
« *DAL BORGO A SAN SEPOLCRO* »

« Homme d'extraction rustique et de fréquentation courtoise », comme écrit Bancioni, Piero della Francesca revenait à Borgo San Sepolcro chaque fois qu'il le pouvait : entre deux chantiers, entre ses séjours dans les cours les plus huppées. Il y était né vers 1415, il y mourut le 12 octobre 1492 (le jour même ou Christophe Colomb aborda aux Amériques). Comme son nom l'indique, Borgo était un bourg agricole : il se trouvait à soixante-dix ou quatre-vingts kilomètres de Sienne et de Florence, à la limite de l'Ombrie, des Marches et de la Romagne. Sa position en faisait un passage obligé entre la Toscane et l'Adriatique. Ses rues étroites convergeant vers la *piazza* abritaient environ quatre mille habitants, ceci au milieu d'une plaine fertilisée

par le Tibre encore proche de sa source, et entourée de collines striées de rochers, d'arbres et de bosquets. Piero, fils d'un artisan aisé, travaillant le cuir et maniant les deniers, grandit, comme nombre de ses confrères, dans un climat plus patriarcal que citadin, loin de l'agitation et des modes. De sa vocation de peintre, nous ignorons tout, sinon qu'en 1433 il effectuait des tâches modestes, à Borgo, auprès d'un peintre non moins modeste, Antonio d'Anghiari. De même, nous ignorons d'où lui vint son goût pour les spéculations mathématiques. Le ou les autoportraits que l'on croit reconnaître dans ses fresques ne nous renseignent guère davantage sur le bonhomme. Qu'importe ! Que gagnons-nous à savoir que Cézanne ait été un timide, et Picasso un obsédé sexuel ? Si l'on en croit sa peinture, Piero aurait eu un tempérament réfléchi et contemplatif. Ses retours périodiques à San Sepolcro semblent le confirmer, ainsi que la simplicité avec laquelle ce commensal des Este, des Malatesta, des Montefeltro, et du pape lui-même, accepta les commandes de diverses bourgades, et d'abord de la sienne. Mais comme il s'agit d'un peintre, non d'un poète ou d'un philosophe, demandons-nous plutôt ce qu'il vit en ses débuts.

Ce provincial ne semble pas avoir été précoce. En 1438, il se trouvait encore à San Sepolcro qui, après avoir été un fief des Malatesta, était tombé dans l'orbite papale. Un an plus tard, nous le retrouvons à Florence auprès de Domenico Veneziano alors occupé aux fresques, disparues, de Sant' Egidio. Un document mentionne un paiement, au cours de l'été 1439, en faveur d'un « *Pietro di Benetto dal Borgo a San Sepolcro* ». Il avait alors environ vingt-quatre ans. Débarqua-t-il à Florence dans les bagages du *pittore di luce,* qu'il aurait d'abord rejoint à Pérouse ? Ou bien séjournait-il à Florence avant que celui-ci ne l'embauchât ? Quoi qu'il en fût, Florence était en 1439 le siège du concile œcuménique, lequel tentait en vain d'unir l'Église romaine et l'Église grecque. La ville bruissait de prélats, de juristes et de lettrés qui étaient venus des quatre coins de l'Europe, après avoir nourri divers conciliabules à Bâle, puis à Ferrare depuis 1431. La solennité de l'événement, les fantasmes de l'Antiquité byzantine qu'il soulevait dans son sillage ne durent pas manquer de frapper le jeune Piero. Dans cette atmosphère cosmopolite, les « amateurs d'art », au courant de ce qui se passait au-delà des Alpes, découvraient de leur côté les premiers envols de la *rinascita.* Et Piero avec eux. Bien que Vasari ne le consignât pas dans sa liste, Piero se rendit forcément à la chapelle Brancacci et à l'église Santa Trinita. Il connaissait donc Masaccio, Masolino et Gentile da Fabriano. Dans la suite conciliaire, il rencontra sans doute Pisanello qui, à sa manière vive et précise, lui ouvrit les yeux sur la réalité des êtres en même temps que sur les vestiges de l'Antiquité. Il regarda ensuite Fra Angelico travailler à San Marco, et admira la calme splendeur de sa *Déposition de Croix,* le silence enveloppant sa cité aux murs cubiques et ses collines piquées d'arbres. Il alla voir à Santo Spirito la *Pala Barbadori* à peine installée, et découvrit l'atelier de Filippo Lippi, très fréquenté, d'où sortaient déjà moult figures célestes mais ensorcelantes. Il put aussi faire la connaissance de Paolo Uccello, qui venait de peindre son *John Hawkwood* et la *Bataille de San Romano.* Séduit par sa virtuosité perspectiviste, il alla peut-être à Prato regarder ses fresques de la *Vie de la Vierge.* Il ne manqua pas, par ailleurs, d'observer Giovanni di Consalvo (?) achevant sur les murs de la Badia sa *Vie de saint Benoît* où le paysage est traité avec une minutie flamande. Il vit enfin à Santa Croce les chapelles peintes par Giotto, ainsi que ses polyptyques puisque ceux-ci s'y trouvaient encore. Il dut se sentir étrangement proche des *Histoires de saint Sylvestre* de Maso di Banco, malgré le siècle qui les séparait. Quoique la sculpture ne semble pas avoir beaucoup occupé ses pensées, il s'arrêta probablement encore devant l'*Annonciation* de Donatello, qui venait d'être mise en place et dont la parfaite eurythmie allait inspirer bien des peintres. Pour un débutant débarquant de sa campagne, quelle abondance et quelle effervescence !

Qu'est-ce que Piero avait découvert auparavant ? À Borgo San Sepolcro, les franciscains avaient commandé en 1437 à Sassetta un polyptyque qui fut installé en 1444. Ce chef-d'œuvre ne dut pas manquer de le stimuler, ainsi que la bannière avec *Sainte Catherine en gloire* livrée l'année suivante par l'Ambrosi. Cependant si Piero s'était rendu auparavant à Pérouse et sans doute à Sienne, il avait pu



538. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano (inachevé). Vers 1450. Rimini.

417

413

450

42, 45

396

472, 473

539. Piero della Francesca, *La Nativité.* Vers 1473-1474. 124,5 x 123 cm. Londres, National Gallery.

313

voir les fresques peintes par Domenico Veneziano pour les Baglioni, les ouvrages de Domenico di Bartolo et en particulier sa *Madone à l'Enfant* de 1433, ainsi que plus tard ses fresques de l'Ospedale (1441-1444). À Arezzo enfin, la *Madone de la Miséricorde* peinte à plusieurs reprises par Parri Spinello, avec une élégance courtoise et névrotique à la fois suscita probablement sa réaction, fût-elle négative.

Revenons à 1439, date où il apparut, en plein concile, auprès de Domenico Veneziano. On se trouvait alors au terme d'une décennie où la peinture invitait à une nouvelle vision du monde, au nord des Alpes comme au sud. Ces années cruciales avaient engendré une théorie d'œuvres majeures. Les Flamands dominaient l'Europe, avec Campin, Van Eyck et Van der Weyden, accompagnés, outre-Rhin, des Lukas Moser, Konrad Witz, etc. Ils n'avaient pas conquis l'Italie, où Florence avait pris la tête de la *rinascita* avec Fra Angelico, Fra Filippo Lippi et Paolo Uccello, tandis que le « gothique international » jetait ses derniers feux de Rome à Mantoue grâce à Pisanello, et qu'à Sienne on avançait à reculons, c'est-à-dire les yeux fixés sur le Trecento. Au milieu de cette pépinière de génies picturaux, comment un natif de Borgo San Sepolcro pouvait-il donc se faire une place ? À l'époque, la peinture flamande n'avait guère pénétré la péninsule, même si l'on en trouve quelques traces chez Lippi, chez Domenico Veneziano et dans les fresques du Chiostro degli Aranci. Aussi Piero se passionna-t-il d'abord et surtout pour une construction rationnelle de l'espace, fondée sur l'application de la perspective géométrique et sur le calcul des proportions, telle que la *Trinité* de Masaccio en avait offert la rigoureuse démonstration. De Masaccio, il retint la dignité, une certaine sévérité, mais il n'en épousa pas l'humanité et il en récusa l'expression dramatique. Pour ce qui concerne la clarté et le rythme de l'espace, Piero dut en découvrir les vertus mentales en grandeur réelle sous les voûtes, les colonnes et les arcades de la chapelle Pazzi et de l'Ospedale degli Innocenti. L'architecture commandait sa réflexion autant que la peinture. À l'instar de Masaccio, il tira leçon de Brunelleschi. Il lut aussi Alberti qui, après un long exil, était rentré à Florence en 1434, où il publia l'année suivante son *De pictura* dédié à Gian Francesco Gonzague. De Mantoue à Ferrare, Alberti avait déjà nourri sa réflexion au gré de ses rencontres avec les humanistes locaux, et regardé sans doute les premiers tableaux flamands arrivés en Italie du Nord. On peut imaginer Piero, déjà féru de mathématiques, étudiant le *De pictura* au moment d'achever son apprentissage : « *Tiene in sé la pittura una forza divina*[1] ». À cet enseignement s'ajouta bientôt l'exemple de Domenico Veneziano, venu lui aussi du Nord, avec sa lumière filtrée, et son chromatisme limpide enveloppant des lignes mises en place selon des dimensions précises, dans un espace soigneusement calculé. Ainsi Piero fit-il vraisemblablement ses premiers pas à la poursuite des apparences, sur la voie d'une beauté dont il ne soupçonnait pas l'éternité.

Ce désir solitaire d'éternité, qui semble émaner de son œuvre, Piero en fut-il jamais conscient ? La place qu'il accorda de plus en plus à l'architecture dans ses tableaux, puis les traités qu'il écrivit – *Del abaco, De prospectiva pingendi, Libellus de quinque corporibus regularibus* – traduisent sa vaine aspiration à réduire le monde visible à une harmonie mathématique. Nous trouvons chez lui une certaine parenté avec Uccello, esprit spéculatif s'il en fut. La science étant dans les limbes, la géométrie faisait alors concurrence à l'astrologie. Accessoirement, elle contribuait à améliorer le statut de l'artiste. Aucun romantisme dans la démarche de Piero. Pas de traces, non plus, des exercices plus ou moins acrobatiques chers à Uccello, expert en échafaudages spatiaux. La géométrie n'était pour lui qu'un moyen d'atteindre à un ordre supérieur, à la fois esthétique et psychologique. Il entendait conférer une cohérence nouvelle au champ visuel, chaque figure s'inscrivant dans un tout et créant une eurythmie génératrice d'évidence formelle et de dignité morale. Poursuivait-il ainsi une fin spirituelle ? Il n'en parla jamais, ni dans ses traités, ni dans sa peinture. Peut-on supposer avec Tolnay qu'il tentait inconsciemment de substituer l'immanence à la transcendance, ladite immanence divinisant toutes choses ? La perfection de la géométrie, image de

page ci-contre :

540. Piero della Francesca, *Le Baptême du Christ.* Vers 1448-1450. 167 x 116 cm. Londres, National Gallery.

1.« La peinture recèle une force divine. »

l'ordre divin, s'inscrivant dans le sourire radieux de couleurs ensoleillées ? À moins que Dieu ne fût complètement absent de cette humanité qui semblait venue d'ailleurs ! Avec la tranquille assurance que donnent le calcul, la mesure de toutes choses – *commensuratio* –, mais aussi la joie que procure la combinaison de la forme et de la couleur – *colorare* –, Piero créa un être indépendant et souverain : l'homme de la Renaissance. Si celui-ci nous paraît parfois si lointain, sinon étranger à notre planète, n'est-ce point parce qu'il n'a jamais existé que dans l'esprit du peintre ?

Je ne songe pas ici à laïciser Piero qui ne manifesta guère d'intérêt pour les thèmes profanes, comme le fit plus tard Botticelli. Son sens du sacré reste pourtant quelque peu aulique : ses rares portraits respirent l'orgueil, il ne répugna pas à l'allégorie, et sa *Légende de la Vraie Croix,* aussi nourrie de symboles soit-elle, n'a jamais plongé personne dans la méditation, sinon picturale, de même que sa *Flagellation* n'inspire pas la pénitence. On s'est acharné à déchiffrer l'énigme de ses figures impassibles dont chaque attitude, chaque geste semblent obéir à une injonction venue de très haut, et subir la force latente d'un monde n'appartenant au nôtre que par les apparences. On est à l'opposé de l'« agressivité terrestre » que Previtali décèle chez Masaccio. Berenson qualifie l'art de Piero de *non eloquente :* son « impersonnalité » et son « absence d'émotion » l'indisposent à l'évidence. Surprenant contresens : l'impassibilité, comme le silence, peuvent s'avérer fort éloquents. Ne pas laisser paraître ses sentiments implique-t-il vraiment leur absence ? On peut aussi y voir l'expression du calme, de la sérénité et surtout de la maîtrise de soi. « On serait tenté de conclure que Piero ne s'intéresse pas aux humains comme créatures vivantes, agissantes, sensibles », écrit encore Berenson. Ne confond-il pas l'émotion et son expression ? C'est témoigner là d'un humanisme bien sentimental ! Certes le détachement de Piero n'est-il guère propice aux « valeurs tactiles ». Devons-nous pour autant voir en Piero un artiste « intellectuel », un classique avant le classicisme, ou un « cubiste » avant la lettre ? Ce ne sont là qu'étiquettes. S'il fit de la perspective géométrique sa foi et sa loi, Piero sut en jouer sans que le calcul ne l'emportât sur la vision. Tant qu'il eut envie de peindre, du moins. Car Piero, semble-t-il, se détourna soudain de la peinture, laissant inachevé son dernier ouvrage connu, la *Nativité.* On s'en est étonné. Piero avait alors la soixantaine, un âge que peu de gens atteignaient à l'époque ; il lui restait cependant une quinzaine d'années à vivre. Mais je gage que ce ne fut pas seulement le poids des ans qui le contraignit. Peut-être Piero, tout simplement, se désintéressa – de tout ?

544-548

553

541. Piero della Francesca, *Polyptyque de la Miséricorde,* panneau central. 1445-1462. 134 x 91 cm. Sansepolcro, Museo Civico.

Comme il s'était désintéressé de Florence au début des années 1440. Avant de le suivre dans son périple entrecoupé de retours à San Sepolcro, qui le conduisit à Ferrare, à Rimini, à Bologne, à Arezzo, à Urbino, à Pérouse et à Rome, retrouvons-le une dernière fois sur les rives de l'Arno. Ce *forestiero* fut sans aucun doute le meilleur élève qu'eurent jamais les Florentins. Ceux-ci ne s'en aperçurent pas. Nulle trace d'une quelconque commande à son nom. Lorsqu'il travaillait avec ou pour Domenico Veneziano, il avait pourtant dans les vingt-cinq ans. Mais peut-être n'était-il pas très précoce. Son premier contrat connu date de 1445, il concerne le *Polyptyque de la Miséricorde,* encore aujourd'hui à San Sepolcro. Contrairement à ce que pensait Longhi, il paraît difficile que le *Baptême du Christ* (Londres) lui soit antérieur. Ainsi, à l'âge où Masaccio avait disparu, il semble que Piero n'eût encore rien achevé d'important. Après avoir probablement passé plusieurs années à Florence, il s'en fut vers les Appenins et l'Adriatique, quittant le centre pour la périphérie. Pourquoi ? La *pittura di luce* dont son maître Domenico Veneziano était le champion devait peu à peu perdre du terrain face aux tenants de l'énergie plastique (Castagno) et surtout du mouvement linéaire (Lippi), avant d'être éliminée. Et Florence, industrieuse, commerçante et sujette à la mode, était sans doute trop affairée pour un provincial attaché à ses origines, à son paysage de vignobles et de cyprès. Alberti lui-même ne s'attarda pas à Florence. Piero vraisemblablement demeura

541

540

en relation avec lui, qui, au fur et à mesure de ses pérégrinations architecturales, de Ferrare à Rimini et à Urbino, lui ouvrit les cours des tyrans éclairés et des condottieres parvenus. Il n'est pas impossible cependant que Piero fût auparavant revenu à Florence pour voir le chef-d'œuvre de Domenico Veneziano, le *Retable de sainte Lucie.* En tout cas, qu'il eût pris le large de lui-même – on le signale dès 1442 à Borgo San Sepolcro, puis vers 1450 à Ferrare –, ou qu'il eût été écarté, sinon rejeté, le paradoxe demeure le même : s'en allant offrir ses services à une clientèle attardée, Piero alla porter au loin, et au plus haut, une conception d'avant-garde qu'il devait faire évoluer peu à peu au contact des ouvrages flamands qui commençaient à gagner l'Italie du Nord.

Les Florentins entendaient unifier la vision picturale par la perspective, les Flamands par la lumière. Piero allait rendre compatibles les deux méthodes. Son art s'accomplit dans une synthèse de raison et de vérité où la primauté de la géométrie s'accorda avec celle de la nature, unissant les deux pôles de la vision, l'infiniment proche et l'infiniment lointain, dans un intouchable équilibre. Ses contemporains empruntèrent allègrement à cette synthèse, sans indiquer autrement leur dette qui fut effacée avant même la disparition de Piero. Que celui-ci ne fût pas devenu florentin fut peut-être une chance pour la peinture et pour lui. Allant deci, de-là, au service de condottieres heureux, assez intelligents pour deviner que le meilleur moyen de satisfaire leur avidité de grandeur était de s'entourer d'artistes, il en revint chaque fois enrichi. Il acquit des terres avec son frère autour de Borgo et y exerça des fonctions municipales. Quand il ne répondait pas aux exigences d'une cour, il se prêtait aux desiderata d'un pieux marchand ou d'un chapitre franciscain. D'où, parfois, l'atmosphère agreste ou la saveur populaire de sa peinture aulique, qui confère un caractère quelque peu réactionnaire à son « classicisme ». D'où notre difficulté à le suivre dans son errance, et à établir sa chronologie, son évolution stylistique nous semblant insensible.

FRAÎCHEUR DE L'AUBE...

À 1049 mètres, aux confins de la Toscane, le Vatico di Bocca Trabaria sépare les Marches de l'Ombrie. D'un côté un paysage alpestre, des vallées tortueuses et des éperons rocheux, de l'autre, la fertile vallée du Tibre. Combien de fois Piero emprunta-t-il cette route abrupte et sinueuse des Apennins qui le conduisait d'Arezzo à Urbino ?

La National Gallery de Londres aligne à quelques pas l'un de l'autre le *Baptême du Christ* et la *Nativité :* nous n'imaginons pas un instant le peintre face à un paysage de Borgo San Sepolcro et choisissant d'y évoquer ces deux événements sacrés. Environ vingt-cinq ans se sont probablement écoulés entre ces deux tableaux ; les mêmes mots ou presque peuvent nous servir à les décrire. Du *Baptême,* qui pourrait avoir été peint entre 1448 et 1450, Longhi a pu dire qu'il « nous offre déjà une quintessence de tout l'art de Piero ». La haute vallée du Tibre, vue avec netteté par un matin lumineux, dans une perspective qui nous mène jusque devant les murs de Borgo, le déploiement dans ce microcosme d'un chromatisme pâle et froid, à la tonalité argentée, au registre restreint, nous portent d'emblée au-delà du « réalisme » florentin. Nous sommes devant un paysage aussi reconnaissable par les contemporains que la *Pêche miraculeuse* de Konrad Witz. Lequel de ces deux tableaux précède-t-il l'autre ? L'héritage bourguignon de Witz et au-delà celui de Campin (le paysage de la *Nativité* de Dijon) se retrouvent chez Piero via l'*Adoration des Mages* de

542. Piero della Francesca, *Saint Jérôme.* 1450. 51,5 x 38 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

527

357

430

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

543. Piero della Francesca, *Sigismondo Malatesta devant saint Sigismond.* 1451. 203 x 260 cm. Rimini, Tempio Malatestiano.

Domenico Veneziano. De celui-ci encore, il a assimilé la démarche, dans les années 1440, vers une peinture toujours plus imprégnée de lumière, à la composition méditée, calculée.

Mais devant ce décor d'une exactitude à peine idéalisée, déjà, acteurs et témoins de la scène semblent absents. Dans ce petit bout de cosmos règne une paix que l'on n'ose dire terrestre, encore moins céleste. Le Christ se préparant à sa mission, concentré, les yeux baissés, et saint Jean Baptiste, pas ému le moins du monde, nous paraissent d'une placidité égale à celle du tronc d'arbre blanc dressé comme une colonne. Trois anges, cheveux frisottants, grands yeux ronds, visages presque transparents (ils symboliseraient la Foi, l'Espérance et la Charité : pourquoi pas !) assistent impavides, pour ne pas dire distraits, à l'événement. Un sujet sacré ? Certes, mais cela ne semble guère avoir été le souci de Piero, quand il peignit cet ouvrage destiné à la Badia de San Sepolcro. Il se préoccupa plutôt de mettre ses personnages en harmonie avec la beauté de la nature : le néophyte qui se déshabille, les figures aux coiffures orientales dont les robes se reflètent dans le Jourdain ne se distinguent pas des arbres et des collines. La nature semble n'avoir jamais connu d'autre état que l'amé-nité : l'air y circule sans soulever le moindre vent et l'eau du fleuve réfléchit le paysage sans une ride. Question : cet équilibre entre observation et conception est-il le fruit d'une recherche ou bien celui d'un tempérament ? Calcul ou instinct ?

Nous trouverons peut-être la réponse dans la *Nativité :* probablement inachevée et de surcroît abîmée lors d'une restauration ancienne, elle pourrait dater de 1473-1474, sinon des années 1480. Une influence flamande paraît s'y manifester, d'abord dans l'iconographie de l'Enfant, ce qui ne présente guère d'intérêt, ensuite dans le rendu plus analytique du paysage, et dans l'attention presque maniaque apportée aux détails. Mais on y ressent la même pureté de l'air, la même lucidité spatiale et la même précision dans la distribution des figures dont le poids demeure aussi discret que les sentiments. Un peu plus d'aisance, dirait-on, mais aucun abandon : Piero continue de préférer l'équilibre au mouvement. Après trois décennies, toujours il sélectionne, simplifie, concentre. La fraîcheur de sa conviction en a-t-elle souffert ? Ah oui, les anges ont changé : la forme et la teinte de leurs cheveux, leurs yeux et même leurs pieds sont moins rustiques, mais leurs draperies tombent toujours aussi droit.

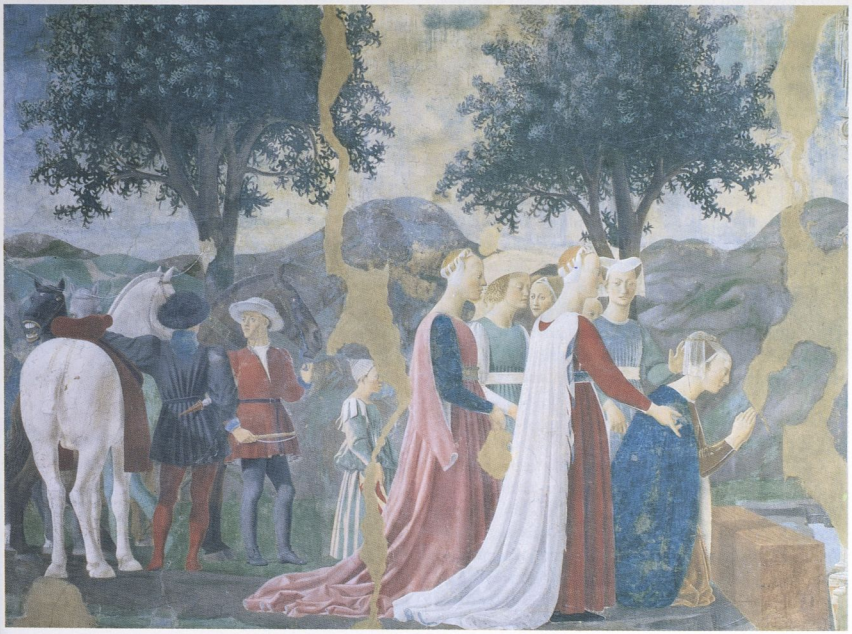
Cependant, comme l'écrit Philip Hendy : « Il y a des centaines de retables italiens où l'on peut voir les anges chanter ou pincer des cordes. Il n'y a aucun tableau où l'on puisse mieux les entendre. » On ignore la destination de cette œuvre puisqu'elle se trouvait dans l'atelier de Piero à sa mort. On n'ose croire qu'il la peignit pour son plaisir.

Comment ne pas être frappé, en effet, par sa liberté de conception, par son caractère, dirait-on, expérimental ? Cet espace dynamique, cette mobilité de la vision qui nous conduisent de la scène semi-circulaire au premier plan aux méandres ensoleillés du fleuve, voilà qui laisse rêveur quand on sait qu'au même moment Leonardo, à Florence, amorçait son exploration de la nature. Admirons les innovations du vieux peintre : l'éblouissement de midi ; l'ombre courant sur la marche de l'étable suggérant une chaleur brûlante ; le ciel sans nuages au lyrisme chromatique maîtrisé dans une harmonie de bleus ; et surtout le bâtiment peu séduisant, son incroyable maçonnerie surmontée d'un toit de chaume, qui coupe, obstrue le paysage. Ce songe rural surprend chez un homme qui a peuplé son œuvre des architectures les plus élaborées et les plus somptueuses (on s'est même demandé, bien qu'il n'y en ait aucun indice, si le peintre n'était pas doublé d'un architecte, tels plus tard deux de ses « héritiers », Bramante et Raphaël). N'est-ce pas là comme un retour aux sources et un adieu ironique à la vanité des cours ?

Piero della Francesca devait approcher les trente-cinq ans lorsqu'il fut convié à Ferrare. On peut penser qu'Alberti l'avait recommandé, car il entretenait des liens d'amitié avec les Este depuis ses séjours à leur cour en 1436 et 1443. Pour autant que nous le sachions, Piero n'avait alors – vers 1450 – à son actif, hors sa longue collaboration avec Domenico Veneziano, que les premiers panneaux du *Polyptyque de la Miséricorde* qui avait fait l'objet d'un contrat minutieux à San Sepolcro en 1445. Le fait qu'il ne l'ait achevé qu'en 1462 (il avait mieux à faire ailleurs, sans doute !) a le mérite de nous éclairer sur l'évolution de son auteur. Il est à fond d'or, ce qui témoigne de l'esprit retardataire qui régnait encore à San Sepolcro. Dans ses premiers éléments (*Saint Sébastien* et *Saint Jean Baptiste*, l'*Annonciation*, la *Crucifixion*), peints entre 1445 et 1448, Piero fait étalage de ses souvenirs florentins et, en particulier, masacciesques. Mais déjà la concentration des formes réprime toute émotion et on y voit apparaître, en nombre limité, les types humains qui l'accompagneront toute sa vie de peintre, avec notamment ce cou qui porte la tête comme la colonne un chapiteau. La *Crucifixion* ressemble beaucoup à celle de Masaccio dans son *Polyptyque de Pise*. Deux autres figures, *Saint Bernardin* et *Saint*

541

383



544. Piero della Francesca, *Salomon et la reine de Saba.* Vers 1455-1456. 336 x 747 cm. Arezzo, église San Francesco.

545. Piero della Francesca, *La Mort d'Adam.* Vers 1452. 390 x 747 cm. Arezzo, église San Francesco.

André, exécutées peu après 1450, donnent une impression de calme plénitude. Enfin, la *Madone de la Miséricorde,* qui n'aurait peut-être été peinte que vers 1460, nous livre tout Piero, malgré les contraintes du polyptyque et du fond d'or : nul épanchement, point de langueur ni de réthorique, et cet air d'éloignement qui n'appartient qu'à lui. Au total, en dépit du compartimentage traditionnel et de l'exécution disparate, l'ouvrage réussit à garder le caractère architectonique cher au peintre de San Sepolcro. Reste qu'il est malaisé d'imaginer que celui-ci ait pu entreprendre le *Baptême* avant 1448, quand bien même il s'agirait, comme on le suppose aujourd'hui, du panneau central d'un triptyque achevé par Matteo di Giovanni vers 1465 !

Lorsque donc Piero arrive à Ferrare, son bagage, est-on tenté de dire, est assez mince. Le voici dans un milieu de culture courtoise et internationale. Le « gothique tardif » y jetait ses derniers feux avec Pisanello qui avait laissé portraits et médailles entre 1438 et 1444. Mais des tableaux flamands commençaient d'y arriver et Piero dut voir notamment la *Mise au Tombeau* de Van der Weyden aujourd'hui aux Offices. Peut-être aussi eut-il l'occasion d'examiner les architectures imaginaires que se plaisait à dessiner Jacopo Bellini. Il aurait alors été invité, en écho aux fresques pisanelliennes de la *Table ronde* peintes à Mantoue pour les Gonzague, à décorer le palais des Este de *Scènes de bataille* : des copies datant du XVIe siècle ne nous en donnent qu'une faible idée. Il aurait également exécuté des *Scènes de la vie de Marie,* disparues, en l'église Sant' Andrea. Ces ouvrages, en tout cas, ne passèrent pas inaperçus des artistes ferrarais : des miniatures de la *Bible de Borso d'Este* (Modène, 1455-1461) aux marqueteries très recherchées des frères Lendinara, de Francesco del Cossa à Ercole de' Roberti, on devine l'ombre de Piero. Mais sans attendre, on put observer son impact à Padoue même où Giovanni da Camerino et Bono da Ferrara s'en inspirèrent dans leurs fresques de la chapelle Ovetari, avant que Mantegna n'y impose la densité minérale de ses fictions antiquisantes. En fait, la seule idée précise que nous puissions avoir de l'art de Piero à cette époque repose sur le petit *Saint Jérôme* de Berlin, sa première œuvre datée, en 1450 précisément. Il s'y souvient, dans le paysage, des fresques du Chiostro degli Aranci. Malgré l'usure, la scène est encore radieuse comme un jour d'été ; on y note quelques accents flamands, telle la petite bibliothèque taillée dans le roc. La raideur des arbres, leurs reflets dans l'eau indiquent que le *Baptême* n'est pas loin. Un peu plus tard, du reste, Piero peindra un autre *Saint Jérôme avec un donateur* (Venise) qui, avec son paysage où l'on reconnaît Borgo San Sepolcro, est encore plus proche du *Baptême* : celui-ci pourrait donc avoir été achevé entre les deux, c'est-à-dire vers 1451. Mais ce *Saint Jérôme,* qui se trouvait déjà à Venise au XVIe siècle, appelle deux autres observations : la première est que le geste du saint feuilletant la Bible a pour précédent, comme l'a remarqué Carlo Bertelli, celui du *Saint Jérôme* de Van Eyck, achevé par Petrus Christus, aujourd'hui à Detroit : « les doigts glissés entre les pages de la Bible comme s'il s'apprêtait à en comparer deux passages », ainsi que le décrivit

542

546. Piero della Francesca, *Le Songe de Constantin.* Vers 1457-1458. 329 x 190 cm. Arezzo, église San Francesco.

Panofsky. La seconde est que l'attitude du saint et du dévot est semblable, en plus modeste, à celle de Malatesta devant son saint patron dans la fresque de Rimini, datée de 1451.

La cour des Este était une référence suffisante pour que le flamboyant seigneur de Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatesta (lui-même beau-frère de Lionello d'Este), qui louait depuis vingt ans ses talents guerriers au plus offrant, fît appel à Piero pour célébrer sa gloire. Celui-ci se montra d'autant plus empressé que le condottiere se proposait sans doute déjà de recourir aux services d'Alberti pour transformer l'église gothique de San Francesco en « temple antique » à sa mémoire et à celle d'Isotta, sa maîtresse bien-aimée. Dans ce qui deviendra le
538 Tempio Malatestiano, Piero della Francesca allait peindre une fresque représentant Sigismondo soi-même, agenouillé entre deux pilastres, au centre d'un noble et riche décor de marbre, en prière devant le saint du même nom, un vieillard débon-
543 naire assis dans un coin. Le condottiere a les mains jointes, mais son profil arrogant ne laisse aucun doute sur la qualité de sa spiritualité. Derrière lui, deux lévriers (hommage à Pisanello ?) évoquant la statuaire égyptienne, l'un blanc, l'autre noir, côte à côte mais dos à dos, symbolisent la fidélité (de jour comme de nuit !). Au-dessus des lévriers : un oculus, où Piero peignit la Rocca Malatestiana, c'est-à-dire le repaire du fauve, lequel n'était pas en peine d'y accueillir humanistes ni artistes. L'ensemble, qui ne devait pas manquer de splendeur – on peut faire confiance à Sigismondo autant qu'à Piero –, obéissait certainement aux prescriptions du commanditaire, avec son climat irréaliste, encore médiéval malgré le décor renaissant. Kenneth Clark compare ce cérémonial à « une page enluminée ». Cette « page » témoigne en tout cas d'un étrange accord entre le peintre et son modèle.

La pose de trois quarts de saint Sigismondo a induit à penser que Piero s'était peu auparavant rendu à Rome où il aurait vu le portrait (disparu et connu seulement par une gravure) d'Eugène IV peint par Fouquet vers 1446-1447. Cela ne le retiendra pas de revenir à la tradition italienne du profil lorsqu'il représentera, peut-être plus tard,
392 l'orgueilleux *Sigismondo Pandolfo* aujourd'hui au Louvre. C'est une splendide effigie, roide comme une épée d'acier trempé. Peut-on imaginer les propos qu'échangèrent, à Rimini ou à Rome, Piero et Alberti sur leur « mécène » ? La complicité intellectuelle qui semble s'être établie entre eux sous l'égide des tyrans esthètes ne devait pas manquer de piquant. On estime maintenant que Piero dut rédiger le premier de ses écrits théoriques, le *Trattato del abaco* vers 1450. Quoi qu'il en fût, Piero fut subjugué par les conceptions architecturales d'Alberti dont l'ordre statique et mesuré, les cadences solennelles, l'ornementation soigneusement dosée répondaient à ses aspirations. Alberti était féru d'exemples antiques. Peut-être suggéra-t-il à Piero, outre le voyage à Rome, de se rendre à Ravenne, proche de Ferrare, où le peintre put à loisir méditer sur l'altière dignité de l'impératrice Theodora. Pour sa part, Alberti, homme protée, était trop occupé de théorie (son *De re ædificatoria* fut publié en 1452) pour surveiller lui-même ses chantiers. Il adressait donc ses instructions par courrier aux maçons – les meilleurs du monde, il est vrai. Comme Piero dans sa peinture, il privilégiait les effets de masse sur le jeu des lignes, le poids sur le mouvement. Point de colonnes ni d'arcades rythmant l'espace comme chez Brunelleschi et, à sa suite, chez les peintres florentins, mais de larges surfaces harmonieusement agencées, où venaient s'ajuster marbres et porphyres.

547. Piero della Francesca, *L'Annonciation.* Vers 1457-1458. 329 x 193 cm. Arezzo, église San Francesco.

Il n'est pas impossible, quoique indémontrable, que Piero eût commencé à travailler à la même époque pour le grand rival de Malatesta, Federico di Montefeltro : Urbino n'est qu'à une cinquantaine de kilomètres de Rimini. Le fief des Montefeltro cependant ne devint qu'à partir des années 1460 le plus brillant foyer d'art et d'humanisme du XVe siècle (il ne s'éteignit qu'au XVIIe siècle). Si Piero y fit une apparition au début des années 1450, il n'y trouva peut-être pas tout de suite de commandes à sa mesure (Federico bataillait ferme pour assurer sa fortune !). Il aurait pu y rencontrer Giovanni Bacci, fonctionnaire de la curie romaine, dont la riche

famille avait entrepris de faire décorer par Bicci di Lorenzo la chapelle majeure de San Francesco, à Arezzo. Mais, comme on l'a déjà dit, les relations anciennes de Piero avec le peintre florentin suffisent à expliquer qu'il ait été appelé à reprendre le chantier. San Sepolcro étant situé à une trentaine de kilomètres d'Arezzo, on conçoit que Piero n'ait pas hésité à franchir une fois de plus la Bocca Trabaria pour se rapprocher de chez lui. Entre l'église franciscaine et le palais d'un condottiere, pour le peintre, quelle différence ?

Avant que d'aborder sa *Légende de la Vraie Croix*, rappelons les principaux cycles de fresques florentins depuis la chapelle Brancacci. Passé une dizaine d'années de jachère, cette production connaissait soudain l'abondance, juste au moment où Piero devait séjourner à Florence. En effet, après la *Vie de la Vierge* et la *Vie de saint Étienne* à Prato (vers 1435), Uccello peignit le *Portrait équestre de Sir John Hawkwood* (1436) puis les *Scènes de la vie monastique* (vers 1439 ?) à San Miniato al Monte. Cependant, le Maître du Chiostro degli Aranci (Giovanni di Consalvo ?) exécutait les *Scènes de la vie de saint Benoît* (1436-1439) à la Badia de Florence, Fra Angelico ouvrageait les murs du couvent de San Marco (1438-1445) et Domenico Veneziano entreprenait les *Scènes de la vie de la Vierge* à Sant' Egidio (1439-1441). La disparition de celles-ci nous empêche de mesurer la dette que contracta Piero à leur égard. Prato, en revanche, peut nous éclairer : les gestes lents des figures, les trois enfants à l'arrière-plan à gauche dans la *Présentation de la Vierge au Temple* constituent comme un prélude franceschien. Durant la décennie suivante, Fra Angelico mena à bien plusieurs chantiers à Rome (1445-1449), Uccello travailla à Santa Maria Novella (vers 1446-1448). Ensuite, Filippo Lippi entreprit sa *Vie de saint Jean Baptiste* et sa *Vie de saint Étienne* (1452-1464) à Prato, tandis que Piero travaillait à Arezzo. Mais à Florence, dans les années

548. Piero della Francesca, *Le Combat d'Héraclius et de Chosroès.* Vers 1458. 329 x 742 cm. Arezzo, église San Francesco.

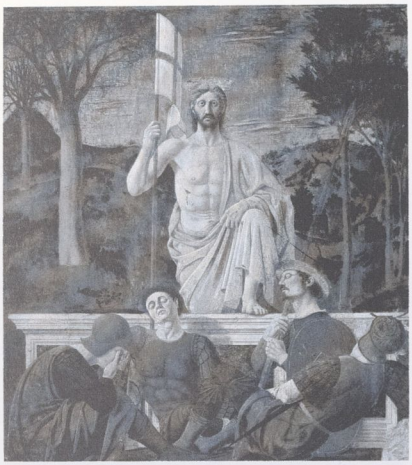
1440-1450, c'était Andrea del Castagno qui tenait le haut du pavé en la matière, rappelons-le. Si, comme il est vraisemblable, Piero revint quelque
33-435 temps sur les bords de l'Arno, pour voir le *Retable de sainte Lucie*, les fresques de Sant' Apollonia (1447-1448) ne durent pas le laisser indifférent, même s'il les trouva peut-être grandiloquentes. L'usage que
439 faisait Castagno de l'architecture dans sa *Cène*, la puissance dramatique de ses apôtres, l'apparition du
440 Christ dominateur dans sa *Résurrection* furent sans doute moins une leçon qu'un défi.

LA LÉGENDE D'AREZZO

On ne peut s'empêcher de plaindre tous les fous de peinture, de Stendhal à Taine, qui passèrent par Arezzo ou à proximité sans avoir franchi le seuil de San Francesco. Après avoir parcouru la longue nef et contourné l'autel, le visiteur pénétrera dans une chapelle assez banale. Même s'il ne sait rien de la *Légende de la Vraie Croix*, il se trouvera empoigné par un indicible mélange d'ingénuité et de solennité. Pas un instant il ne percevra la moindre contradiction entre un chromatisme presque candide, puisé dans la campagne toscane, et le calme cérémonial qui envahit jusqu'aux guerriers occupés à s'égorger. Les blancs, les verts et les bleus nous plongent dans une atmosphère légère ; les roses, les lilas, les pourpres nous emplissent d'une douce chaleur. Lointaine dignité ou tranquille férocité, la même immobilité, la même lenteur habitent chaque figure, majestueuse ici, mortelle là. À la sensation d'allègre gravité s'ajoute le sentiment d'un monde qui n'a rien de terrestre, sans nous paraître céleste pour autant. L'épure des surfaces, la rectitude des droites conjuguée à l'amplitude des courbes dans lesquelles le peintre enferme les fronts et les nuques, les bras et les épaules, suscitent l'incrédulité. Sommes-nous donc sur une autre planète ? Longhi parlera d'une « synthèse perspectiviste de forme et de couleur », Kenneth Clark d'un « pouvoir d'assimiler ce qu'il voit à de simples formes géométriques ». Plus concrètement, on entreverra l'esquisse d'une fusion entre la sobre plasticité des Florentins et la sensibilité lumineuse des Nordiques, entre Masaccio et Van Eyck. Une esquisse ? Piero della Francesca, « monarque de la peinture de notre temps », comme l'appela Luca Pacioli dès 1494, et « meilleur géomètre de son époque » selon Vasari, y fait montre d'une démarche réfléchie, sinon scientifique. Consciemment ou inconsciemment, la peinture est pour lui un instrument conceptuel d'exploration du réel. D'où la distance, sinon l'indifférence, qu'il affecte. Cette *Légende de la Vraie Croix*, thème profondément religieux, nourri de symboles, est évoquée avec une impartialité dont un esprit moderne ne saurait s'étonner. Or nous sommes en 1452.

549. Piero della Francesca, *Sainte Madeleine*. Vers 1460. 190 x 80 cm. Arezzo, Duomo.

Piero aurait mené à bien l'ouvrage entre 1452 et 1458. Il est possible qu'il l'eût commencé plus tôt (dès 1448), et achevé plus tard. Ainsi a-t-on soutenu qu'il ne le termina qu'après son voyage à Rome, en 1458-1459. Cependant, le fait que Giovanni di Francesco, mort en 1459, se soit inspiré à Florence des scènes de bataille de Piero semble mettre un point final à cette controverse – à moins que Piero n'eût peint par ailleurs des scènes similaires ! Quoi qu'il en fût, la *Légende de la Vraie Croix* était plus rare que la *Passion du Christ* ou la *Vie de la Vierge*, mais ce n'était pas un sujet inédit. Sur ce thème, Piero devait connaître les fresques d'Agnolo Gaddi à Santa Croce, de Masolino à Empoli et de Parri Spinello à Arezzo même. On a supposé qu'à



550. Piero della Francesca, *La Résurrection.* Vers 1460. 225 x 200 cm. Sansepolcro, Museo Civico.

l'instigation de Giovanni Bacci, l'ouvrage aurait eu une signification politique autant que religieuse. Ce Bacci faisait partie des gens qui s'étaient dépensés pour réunir les Églises grecque et latine ; la chute de Constantinople en 1453 avait mis un terme à cette illusion. La *Légende* serait ainsi devenue prétexte à réflexion sur la présence de Dieu dans l'Histoire et sur l'intervention de la Providence dans la destinée humaine. La scène où Constantin triomphe de Maxence serait, par exemple, un symbole de la victoire de la Croix sur le Croissant. Et certes Constantin a ici le visage, et le couvre-chef, de l'empereur Jean Paléologue qui, venu en vain solliciter les secours des chrétiens d'Occident, avait exhibé à Florence, en 1439, les dernières splendeurs d'un monde condamné. Mais s'il est vrai que celles-ci ne manquèrent pas de frapper l'imagination de Piero, il est plus que douteux que le peintre ait songé à alimenter les joies des futurs iconologues et autres sémiologues.

San Francesco d'Arezzo n'était point le centre de la Chrétienté : une très ordinaire église provinciale décorée de fresques sans distinction. Bicci di Lorenzo n'était pas le plus grand peintre de l'époque, et Piero della Francesca ne l'était pas encore. Ils dressèrent leurs échafaudages avant que les Turcs ne prennent d'assaut Constantinople. Lorsque Piero fut seul en charge du chantier, il dut, semble-t-il, dessiner des cartons pour toutes les scènes. Quant à l'exécution, il se fit assister de Giovanni di Piamonte et de Lorentino d'Andrea. Au premier coup d'œil, on constate que d'un mur à l'autre, les liturgies, les cérémonies et les batailles se répondent. De haut en bas, on discerne trois phases.
545 La première, comprenant la *Mort d'Adam* et la *Restitution de la Vraie Croix*, se caractérise par une curieuse indifférence à la construction spatiale. On y découvre, en revanche, quantité d'attitudes variées d'essence florentine, avec une plasticité et un dessin incisif qui rappellent Castagno, voire Masaccio – la luminosité de Domenico Veneziano en plus. La deuxième, constituée par l'*Adoration du bois sacré* et la *Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* d'une 544
part, la *Découverte et preuve de la Vraie Croix* d'autre part, met l'accent sur la solennité et la perspective, avec un déploiement d'architectures albertiennes. La troisième, formée par le *Songe de Constantin*, 546
la *Victoire de Constantin sur Maxence*, le *Combat d'Héraclius et de Chosroès* et l'*Annonciation*, accentue 548
le jeu de la couleur et de la lumière, ainsi que l'attention apportée aux suggestions naturalistes. Pour un regard attentif, l'évolution est sensible, mais l'ensemble reste soumis à deux préceptes : d'abord la conception de types idéaux et de formes exemplaires qui, par leur plénitude, échappent au hiératisme ; ensuite, un chromatisme solaire dont la disposition est aussi calculée que les éléments formels.

Le spectateur ne manquera pas de ressentir cette volonté d'intégrer le monde visible dans la pureté des configurations géométriques (sphères, cônes, cylindres, etc.). L'ordre mental qu'elles imposent souligne le traitement naturaliste dont chaque scène, chaque figure fait l'objet. Dans la *Mort d'Adam*, qui est ce que l'on peut voir de plus expressif à travers l'œuvre de Piero, les visages de nos ancêtres apparaissent marqués par l'inéluctable comme des arbres dépouillés par l'hiver. Dans l'*Adoration du bois sacré* et la *Rencontre de Salomon et de la reine de Saba*, le caractère processionnel du sujet a déchaîné, si l'on peut dire, la passion de Piero pour le calcul des volumes et des espacements. Chaque figure semble avoir été posée à l'endroit exact qui l'attendait comme une pièce sur un échiquier : Piero est un joueur positionnel. L'été est revenu, ces visages respirent la sérénité – mais aussi un air qui n'est pas le nôtre ! – et l'architecture nous transporte à l'extérieur d'un atrium que l'on retrouvera, vu de l'intérieur, dans la *Flagellation* d'Urbino. La simpli- 55
cité grandiose de ces deux scènes dépourvues d'exotisme (nous sommes aux antipodes de Gentile da Fabriano), l'impassibilité confinant à l'abstraction des figures féminines, les costumes contemporains dont sont revêtus les personnages, tout cela crée un climat plus profane que religieux. On retrouvera cette impression devant le *Songe de Constantin*. Sa force plastique émergeant du clair-obscur évoque Masaccio revu par Caravage. Quant à la *Victoire de Constantin sur Maxence*, c'est une antique et somptueuse parade face à un paysage que l'on devine brûlé de soleil, où le triomphe des uns et la déroute des autres semblent réglés dans le même tempo, comme un ballet.

Au moment même ou Piero montait sur les échafaudages de San Francesco, Mantegna se tenait sur ceux de la chapelle Ovetari. On n'imagine pas deux visions de l'Antiquité plus différentes. À la conception archéologique du Padouan – on le verra au chapitre suivant –, le natif de Borgo oppose une approche intellectuelle puisée d'abord à Rome sans doute (et proche de celle de Fouquet), auprès d'Alberti ensuite, à Ravenne enfin. Le souvenir de la sculpture romaine et, à travers elle, de la sculpture grecque, est présent jusque dans la musculature des nus de la *Mort d'Adam* et de la *Preuve de la Vraie Croix*. Celui des mosaïques de San Vitale habite le splendide et impérieux *Cortège de la reine de Saba*. Quant aux monuments antiques que Piero avait pu regarder, il ne s'emploie pas à en restituer de spectaculaires et érudits détails, mais, à l'école d'Alberti, il cherche à en traduire la tension abstraite. Quels que furent les stimulants visuels rencontrés par Piero au cours de ses pérégrinations, on admire la distance qu'il sut toujours garder. Peut-être ne le constate-t-on nulle part davantage que dans la terrible mêlée préludant au *Combat d'Héraclius et de Chosroês*.

Une quarantaine de combattants se livrent, dans un affrontement inextricable, à des combats singuliers, tuent et agonisent au milieu de bannières et
417 chevaux. Piero avait-il vu la triple *Bataille* d'Uccello ? Casques, cuirasses, lances, épées, poignards, haches, rien ne manque à ce festival guerrier peuplé de figures singulières, le regard ailleurs, comme si ce tumulte mortel ne les concernait pas. Cette scène, en partie abandonnée à un collaborateur, compte quelques morceaux de choix, les meilleurs étant les plus sanglants : le blessé qui se traîne à terre, le cavalier égorgé, sans oublier sur la droite, Chosroês vaincu, attendant son exécution. L'absence d'émotivité que met Piero à traiter ces épisodes se retrouve dans l'*Interrogatoire de l'Hébreu*, scène de torture où le bourreau est aussi impassible que la victime.

Après ces « violentes » péripéties, la double scène de la *Découverte et preuve de la Vraie Croix* rassemble une humanité à la fois superbe et sublime, d'une retenue conforme au canon pierfranceschien. Le peintre devient ici architecte, à la manière d'Alberti, avec un temple polychrome, dont proportions et couleurs font écho à celles des figures. Une fois encore, des vues urbaines confèrent un caractère contemporain et profane aux actions sacrées. Le cycle s'achève dans une simplicité presque bucolique avec la *Restitution de la Vraie Croix* où deux cortèges se rencontrent. Mélange de réserve et d'étonnement que mérite l'heureuse conclusion d'une légende aussi poétique que dramatique. L'*Annonciation*, qui n'en fait évidemment pas partie, est encore l'occasion d'une architecture albertienne et d'une acuité naturaliste que l'on verra se développer avec le séjour de Piero à Urbino.

À Arezzo, déjà, il avait mis toute sa science et tout son art. Cette science, on la perçoit dans la perspective basse qui donne aux figures leur majesté et on la constate dans le parallélisme de chaque scène au plan du mur. Ceci n'irait pas sans platitude ni inconsistance, chez d'autres peintres, mais Piero en use pour livrer la surface à un véritable calcul chromatique. Cette science, on l'enregistre aussi dans la mise en place des personnages, qui semble obéir à une impérieuse logique. Quant à son art, on l'observe dans les contrastes qui, d'une scène à l'autre, soutiennent le caractère dramatique du récit, sans bruit ni gesticulation ; on le relève dans une

551. Piero della Francesca, *Saint Nicolas de Tolentino*. Vers 1465-1469. 135 x 59 cm. Milan, Museo Poldi-Pezzoli.

552. Piero della Francesca, *Saint Julien.* Vers 1455. Sansepolcro, Museo Civico.

sobriété que l'ampleur des formes et la variété des couleurs pourraient faire oublier – pas d'anecdote ni de détail superflu. Et on le subodore dans la sensualité que masque l'apparent détachement des figures féminines – voyez leurs bouches entrouvertes. Lorsqu'on quitte San Francesco, notre esprit ne s'attarde pas sur la merveilleuse histoire qui vient de nous être contée, ni même sur les circonstances de l'entreprise, mais on part en ayant vérifié qu'un grand artiste peut, de l'aléatoire, extraire l'éternel.

UN PEINTRE RÉGIONAL ?

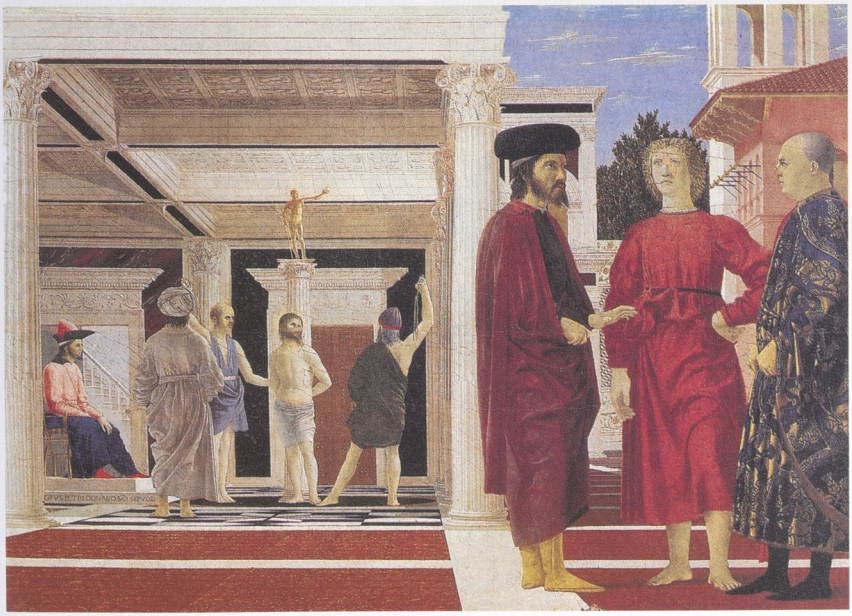
Le chantier d'Arezzo n'avait rien, répétons-le, que de très ordinaire et Piero n'y vint que par accident. Comme n'importe quel artisan de son époque, il était toujours à l'affût des commandes. Il n'hésitait pas à délaisser l'une pour commencer l'autre. On a dit qu'il n'en reçut point de Florence : les Medici préféraient... Gozzoli. Il demeura donc un peintre régional qui travaillait volontiers pour les condottieres fortunés mais ne dédaignait pas de répondre aux demandes les plus modestes. Ainsi peignit-il dans une humble chapelle du cimetière de Monterchi (dont sa mère, morte en 1459, était originaire)
554 l'une de ses plus insolites créatures : la *Madonna del Parto.* Enceinte, une main sur la hanche, l'autre sur le ventre, sous un dais entrouvert par deux anges un peu rustauds, cette Vierge est une figure d'une rurale noblesse, que l'on n'oublie pas lorsqu'on a pris la peine de cheminer jusqu'à elle. Dans le même esprit, la cathédrale d'Arezzo offre aux fidèles une *Sainte Madeleine* qui n'a rien d'une pénitente, mais nous 549
fait plutôt l'effet d'une jeune femme vigoureuse et appétissante. C'est un ouvrage postérieur à son voyage à Rome, vers 1460 donc, on peut l'affirmer car il réalise une parfaite synthèse de Van Eyck et de Masaccio, et un sommet de force plastique et de précision naturaliste, proche, dirait-on, d'Antonello. Le visage de la sainte, avec son regard distant et serein à la fois, ses narines et sa bouche sensuelles, sa chevelure libre, font d'elle la figure la plus altière sinon la plus désirable de la peinture.

Piero ne refusait rien à sa cité natale, Borgo San Sepolcro, ni fresques ni polyptyques. On y trouvera un fragment datant lui aussi du début des années 1460, avec un *Saint Julien* magnifiquement lumi- 552
neux qui pourrait être, se plaît-on à imaginer, le compagnon de la *Sainte Madeleine* ! Puis quelque temps après sans doute, une *Résurrection du Christ* 550
qui vint présider l'entrée du Palazzo Communale – image votive, le Ressuscité étant le protecteur de San Sepolcro. Il s'agit là de l'œuvre la plus intensément religieuse de Piero. Son détachement habituel cède la place à une terrible icône enjambant le tombeau dans un paysage dénudé à gauche et reverdissant à droite, symbole du renouveau de l'histoire humaine. Cette roideur s'atténue pourtant quand on observe, derrière sa rude frontalité, le puissant réalisme de ce Pantocrator : sa plaie au flanc droit, sa main portant la marque sanglante du clou, son pied robuste, etc. La dislocation du groupe de soldats endormis contraste avec le visage halluciné, somnambulique du Christ. De cette œuvre exceptionnelle où la restauration du sacré se veut pleinement naturaliste, on a donné maintes interprétations : superflues. Au lendemain des fresques d'Arezzo, elle nous apparaît comme un contrepoint farouche, jusque dans son chromatisme sévère, au climat de légende où Piero s'était si miraculeusement complu. Il n'est pas jusqu'à son autoportrait que Piero aurait inclus, selon la tradition, qui ne nous surprenne : ce cou épais, ces traits lourds d'un visage plongé dans un pénible sommeil, comme ils sont différents des représentations de lui-même qu'il nous avait offertes, présume-t-on, jusqu'alors. Je parle du jeune homme au regard impérieux dans la *Restitution de la Vraie Croix* et plus encore du jeune dévot levant les yeux vers la *Vierge de la Miséricorde.*

À l'automne 1458, Piero s'en était allé à Rome à l'invitation de Pie II, le futur créateur de Pienza. Il y retrouva Alberti. Il ne reste rien des fresques qu'il peignit dans les appartements du pape : il est significatif qu'elles furent badigeonnées une cinquantaine d'années plus tard pour faire place à... Raphaël. Mais entre-temps, il semble bien qu'Antonello, arrivant de Messine, ait pu les voir à peine achevées. Et l'on a pu se demander, datant par

hypothèse vers 1460 son *Saint Jérôme dans son atelier* (Londres), si on ne doit pas le considérer comme un écho de ces fresques. Quoi qu'il en fût, la seule trace du séjour de Piero est un fragment à Santa Maria Maggiore, avec un *Saint Luc Évangéliste* que l'on attribue à l'un de ses collaborateurs. Rome, en tout cas, ne fut pas sans importance pour le peintre. Il avait été précédé par Fouquet, Van der Weyden, Fra Angelico, et peut-être Petrus Christus. Antonello lui succéda qui enregistra sa leçon de rigueur formelle. Pour sa part, Piero put approfondir la technique flamande sur laquelle Domenico Veneziano avait attiré son attention et dont il avait déjà regardé des échantillons dix ans plus tôt à Ferrare. La *Madeleine* d'Arezzo, on l'a déjà dit, est symptomatique à cet égard. Les deux polyptyques qu'il peignit pour Pérouse et pour Borgo San Sepolcro en portent également la marque.

Le *Polyptyque de Pérouse*, commandé par les Franciscains de saint Antoine de Padoue, est, dans sa structure, encore plus anachronique que le *Polyptyque de la Miséricorde*. On a d'abord pensé que son cadre et sa dorure avaient été préparés avant que Piero ne fût invité à le peindre. Il semble, en fait, que le peintre lui-même se soit plu à concevoir un ouvrage aussi complexe sinon disparate : polyptyque « gothique » et prédelle « renaissante » ! Quant à la cimaise, avec l'*Annonciation* s'inscrivant dans une colonnade d'inspiration florentine, voire brunelleschienne, elle surplombe le tout de la manière la plus insolite. Mais que dire des trois panneaux de la prédelle avec notamment les *Stigmates de saint François*, dont Piero choisit de faire une scène nocturne ? Il semble, en vérité, qu'il s'agissait là d'un ouvrage moins anachronique qu'expérimental dont l'exécution s'étendit sur plusieurs années. Piero, on le sait, prenait son temps. Ainsi le contrat du *Polyptyque de saint Augustin* date-t-il de 1454, mais l'ensemble ne fut achevé qu'en 1469. Il n'en subsiste malheureusement que des pièces détachées à Milan (Poldi-Pezzoli), à Lisbonne, à Londres et à New York (Frick Collection). Sa reconstitution fait apparaître les quatre saints (Augustin, Michel, Jean l'Évangéliste, Nicolas de Tolentino) formant un groupe d'une resplendissante monumentalité, en ligne devant une balustrade de marbre polychrome. La présence de ces figures saisissantes d'autorité est magnifiée par leur transparence cristalline qui évoque Antonello. À la vibration lumineuse émanant des textures s'ajoute un penchant ornemental qui semble nouveau chez Piero. L'ouvrage est peint à l'huile. Tant de virtuosité pourrait nous surprendre, dans une œuvre de destination aussi locale – l'église Sant' Agostino, à San Sepolcro –, si nous ne savions avec quelle superbe Piero della Francesca savait passer du luxe d'une cour à la simplicité d'une bourgade. Mais aussi quel contraste entre cette somptuosité et la sévérité de la contemporaine *Résurrection* !



553. Piero della Francesca, *Le Rêve de Saint Jérôme*. Après 1460. 59 x 81,5 cm. Urbino, Palazzo Ducale.

À quel moment exactement Piero se rendit-il à Urbino ? Y fut-il en réalité invité par Federico da Montefeltro lui-même ? Ce condottiere habile et heureux avait entrepris de constituer autour de lui un cercle artistique qui devint dans les années 1460-1470, c'est-à-dire avant la Florence de Lorenzo de' Medici, le plus raffiné d'Italie, sinon d'Europe. On aura l'occasion de revenir sur la cour d'Urbino et le mécénat de Federico qui fit édifier à partir de 1465 son palais ducal par Luciano Laurana et Francesco di Giorgio (peut-être avec le concours d'Alberti et de Piero lui-même). Piero trouva là un climat éminemment favorable et devint sans doute le commensal autant que le préposé du prince à qui il dédia son *De prospectiva pingendi* vers 1470. Avait-il déjà travaillé pour Federico vers 1450 ? Rien n'est moins certain. On supposa longtemps qu'il
553 avait peint vers cette époque sa célébrissime *Flagellation*. Il semble plus vraisemblable que celle-ci fut exécutée vers la fin du cycle d'Arezzo, avant ou peu après le voyage à Rome. En fait, Piero n'est documenté à Urbino que le 8 avril 1469 ; il est alors l'hôte de Giovanni Santi, et non de Federico. Uccello est, lui, à Urbino en 1467-1468. Peut-être Piero peignit-il alors la *Flagellation*, rivalisant avec le vieux Florentin ? Quoi qu'il en fût, celle-ci ouvrit la série des œuvres capitales que Piero accomplit ensuite pour les Montefeltro. Jusqu'à quand ? Le peintre est de nouveau à San Sepolcro le 20 juillet 1472. Revint-il à Urbino ? N'y passa-t-il que trois ans ? Dans cette phase ultime, la greffe flamande, dont des indices apparaissent dès le début de sa carrière, prit toute son ampleur sans pour autant diminuer son imperturbable lucidité conceptuelle, au contraire. Sa fantastique volonté de faire entrer le monde visible dans les rets de la raison demeurait immuable.

554. Piero della Francesca, *Madonna del Parto*. Vers 1455. 260 x 203 cm. Monterchi.

LE SOUVERAIN D'URBINO

Avec la *Flagellation*, nous sommes devant une œuvre énigmatique tant par son sujet, qui a donné lieu à pléthore d'interprétations, que par ce que Longhi appela la « conjonction mystérieuse de la mathématique et de la peinture ». Accordons quelques instants à ce rébus iconographique qui n'a peut-être d'égal dans l'historiographie que celui de la *Tempête* de Giorgione. Question : quelle relation y a-t-il entre les deux scènes dont le tableau est composé, c'est-à-dire entre les trois personnages du premier plan et la flagellation proprement dite au second plan ? Les hypothèses les plus ingénieuses, voire les plus abracadabrantes ont été envisagées. La moins invraisemblable repose sur l'identification de l'homme revêtu d'un riche brocart bleu : ce pourrait être Giovanni Bacci, inspirateur supposé des fresques d'Arezzo. La signification religieuse et politique de l'ouvrage pourrait ainsi être liée à la chute de Constantinople et au martyre de l'Église grecque. Le conciliabule du trio n'aurait dès lors d'autre objet que la croisade que les bons esprits souhaitaient voir entreprendre. Cela paraît plausible et corrobore une datation vers la seconde moitié des années 1450. Mais une récente suggestion de Pope-Hennessy a remis en question ces affabulations de sémiologues distingués. La victime de la flagellation ne serait point le Christ, mais saint Jérôme ! Nul n'avait envisagé auparavant qu'il puisse ne pas s'agir d'une scène de la Passion. Or, dans une de ses lettres, saint Jérôme, qui était féru de Cicéron, raconte un rêve où il se voit condamné et châtié en raison de ses lectures païennes. Et ce « Rêve de saint Jérôme » était un thème favori de discussion, *locus classicus*, parmi les humanistes au XVe siècle qui s'interrogeaient sur la légitimité de l'étude des textes antiques. Piero ayant déjà servi vers 1450 le culte de saint Jérôme... Le personnage chauve, à droite, n'est-il pas du reste le même que le dévot du *Saint Jérôme* de Venise, que l'on retrouve aussi aux pieds de la *Vierge de la Miséricorde* ? En fait, le colloque des trois personnages au premier plan prend tout son sens si l'on imagine qu'ils se livrent à un échange de vues sur le problème soulevé par saint Jérôme à travers son rêve de flagellation. On comprend mieux leur flegme si, placés devant le dilemme symboliquement évoqué, ils sont censés faire le choix de l'humanisme. Cette hypothèse mérite d'autant plus d'être considérée que l'on a pu envisager l'éventualité d'une com-

mande du tableau par Ottaviano Ubaldini, conseiller de Federico, lettré et astrologue réputé que Giovanni Santi qualifie d'« éminent protecteur des peintres et des sculpteurs ». Ottaviano, qui serait donc le personnage barbu en premier plan, incarnerait le désir qu'avait Federico de réunir autour de lui un cercle d'humanistes. Le seul ennui, si Pope-Hennessy a vu juste, c'est que l'on se retrouve avec une vaste bibliothèque à mettre à la cave.

Le sujet de ce débat oiseux est, lui, un panneau de dimensions relativement modestes, cinquante-neuf centimètres sur quatre-vingt-un. Un objet intouchable tant il semble élaboré, calibré pourrait-on dire. Et silencieux. Il est lesté de méditation, pas de discours. Plus que jamais, Piero nous paraît respecter une sagesse devenue peu usuelle : « moins de paroles, moins de bêtises ». La perfection de la géométrie absorbe la fraîcheur du chromatisme. Cavalcaselle, s'il ne sut pas vraiment apprécier Piero, fut cependant le premier à lui reconnaître « une attention qui surpasse les Flamands [...], une perspective linéaire et aérienne ». Ce commentaire, aux temps héroïques de l'historiographie, indique assez l'effet produit, même sur des esprits non préparés, par ce module de logique spatiale réalisé avec une sensibilité limpide. La mise en œuvre des préceptes picturaux et architecturaux d'Alberti nous induirait à croire que l'ouvrage fut entrepris quand les relations de celui-ci avec Piero étaient les plus étroites. Soit au lendemain du voyage de Rome, quand Piero est de retour à San Sepolcro, avant donc le séjour à Urbino. La magnificence même de l'architecture, inondée par un fluide lumineux glissant au long des marbres et des porphyres, n'est-elle pas « comme une réalisation des rêves d'Alberti » ? Et la souveraine liberté avec laquelle Piero se meut dans sa géométrie marque une nouvelle étape dont la *Madeleine* d'Arezzo constitue un autre exemple. Car il porte ici à son zénith la synthèse de la construction spatiale et de l'atmosphère lumineuse, de la conception et de la perception. Plus tard, à Urbino, il ne fera qu'ajouter toujours plus de subtilité optique à sa rigueur calculatrice. 549

Le prestige de Federico di Montefeltro était désormais bien assis. Florence et Venise, Milan et le pape se disputaient ses services et sa réputation guerrière était telle qu'on le payait pour rester chez lui ! Il savait, mieux que quiconque parmi les puissants de l'époque, utiliser ses richesses et ses loisirs tout en poursuivant avec ténacité des ambitions politiques qui firent d'Urbino un duché en 1474. Du rôle joué par Piero della Francesca dans la constellation artistique qu'il réunit autour de lui, nous ne savons que ce que ses œuvres nous disent. Car Piero peignit non seulement le portrait des Montelfeltro mais la *pala* destinée à leur mausolée. Quand, fortune faite, Federico di Montefeltro s'adressa à lui, Piero avait plus de cinquante ans. 556

555. Piero della Francesca, *Madone de Senigallia.* Vers 1472-1474. 61 x 53,5 cm. Urbino, Palazzo Ducale.

Quels qu'aient été jusqu'alors ses succès, il pensa peut-être trouver là un rôle à sa mesure auprès d'un tyran chanceux et humaniste – un homme de *virtù* tel que plus tard le concevra Machiavel. On peut à cet égard imaginer le peintre présentant au prince sa *Flagellation* signée « *Opus petri de burgo sci sepulcri* », comme un témoignage non seulement de ses capacités artistiques mais aussi de son érudition (si l'on retient l'hypothèse « cicéronienne » de saint Jérôme). En tout cas, Piero semble avoir trouvé à Urbino un climat propice à son esprit spéculatif qui, ayant fait le tour des délices perspectivistes, s'attachait de plus en plus à pénétrer au cœur de la réalité. Il va, en effet, approfondir désormais les subtilités optiques des Flamands et intégrer leur approche analytique dans sa construction spatiale. Il accentue la vivacité chromatique, jusqu'à lui donner parfois un éclat métallique, tandis que les ombres s'approprient la lumière, l'absorbent. À sa géométrie invisible et à son goût de l'immobilité, du silence (métaphysique ?), Piero entreprit d'ajouter une sensibilité minutieuse. À l'idée, l'œil.

C'est à la gloire de Federico et de son épouse Battista Sforza qu'il se consacra d'abord : le célèbre diptyque des Offices est un défi à Van Eyck. Piero ne pouvait pas avoir vu la *Vierge au chancelier Rolin,* 536, 537 371

mais dans ce double portrait aulique, fidèle à la tradition du profil, il répondit, en l'immergeant dans le paysage, à la définition eyckienne de Panofsky, fouillant « l'infiniment proche et l'infiniment lointain ». À cette nuance près qu'à travers les modulations de la lumière, en maîtrisant l'espace tant géométrique qu'atmosphérique, il parvint à donner à ses figures une distance monumentale : il sublima l'art flamand. Cependant, surprise, Federico a quelque chose de... sympathique. Le peintre de l'impassibilité avait-il découvert chez ce reître une certaine humanité ? Pour Battista, dont le portrait était peut-être posthume, il mit l'accent sur sa somptueuse coiffure, ses bijoux, etc. : Piero ne nous avait pas habitués à se montrer si courtois. Il redoubla de prévenances dans les *Triomphes* peints au verso puisque Federico se vit attribuer la prudence, la tempérance, la force, la justice, et Battista la pudeur, la foi, l'espérance et la charité. Le tout dans un paysage émanant un profond sentiment de paix !

Cet accès de réalisme optique, vers 1472, devait
555 atteindre un autre sommet avec la *Madone de Senigallia* (Urbino). Piero, relevant toujours le défi de Van Eyck, s'attaqua cette fois à une scène d'intérieur. Avait-il vu le *Mariage des Arnolfini* ? C'est improbable. Mais un *Bagno di donne* de Van Eyck est réputé, si l'on en croit Fazio, avoir été dès le milieu du siècle en Italie, sinon plus tard entre les mains de Federico ! Voici donc que s'avance, dans une pièce où pénètre une lumière filtrée, une très jeune Madone entourée d'anges adolescents, portant un Enfant au visage avisé. On n'insistera pas sur la signification symbolique de ladite lumière, mais plutôt sur le caractère de pure vision, sur la prodigieuse finesse et la silencieuse harmonie d'un tableau devant lequel Longhi crut pouvoir évoquer
557 Vermeer. La *Madone à l'Enfant et quatre anges* (Williamstown) relève de la même inspiration, avec une curieuse asymétrie entre les figures et l'architecture (albertienne). Peut-être est-il paradoxal de qualifier d'expérimentale l'ultime phase de Piero della Francesca, mais il semble bien que, n'ayant plus rien à prouver, il se fût senti comme libéré des exigences géométriques qu'il s'était lui-même imposé et eût pris un plaisir croissant à étudier les variations de la lumière sur la couleur. Ses dernières œuvres témoignent de la diversité de ses réflexions. Ainsi avec la
539 *Nativité* de Londres, il se tourne, on l'a déjà dit, vers le passé, jetant, au-delà de la beauté idéale de ses anges typiquement florentins, un dernier regard sur le paysage de la vallée du Tibre : comme un adieu du peintre à sa jeunesse. Mais par ailleurs, avec la *pala* de Brera, peinte entre 1472 et 1474, il porte à son plus haut degré sa recherche à la fois chromatico-lumineuse et géométrique.

La *Madone à l'Enfant entourée d'anges, de saints et de Federico di Montefeltro* (Milan) est une œuvre germinale. Sa descendance sera romaine, avec Bramante et Raphaël, et vénitienne, avec Antonello et Bellini. Bien sûr, en ce qui concerne ce dernier, la question reste ouverte si l'on croit que le *Couronnement* de Pesaro fut entrepris dès 1471. Quoi qu'il en soit, devant la solennité de la scène, dont un nettoyage récent a rendu toute la luminosité, le spectateur ne se pose guère ce genre de question : magnifique architecture classique, figures immobilisées pour l'éternité, couleurs éclatantes de fraîcheur. Et quelle humilité dans cette splendeur, qui témoigne bien, semble-t-il, des relations personnelles existant entre le peintre et son mécène. Revêtu de son armure, l'épée au côté, Federico di Montefeltro est agenouillé en prière aux pieds de l'Enfant endormi, nu, sur les genoux de sa Mère richement vêtue. Autour d'eux, anges et saints, le visage grave mais dépourvu d'émotion, sont bien ce que l'on attend qu'ils soient. Là cependant est le problème : on éprouve comme un sentiment de déjà vu. En quête d'une suprême conjonction entre rationalité de la conception et sensibilité de la perception, Piero semble avoir hésité. Dans cet ouvrage complexe, sa pensée se fait moins unitaire. La « flamandisation » se manifeste à chaque détail, et le marbre et l'ivoire sont rendus avec une netteté plus que parfaite, mais l'insertion des personnages dans l'architecture manque d'aisance. La science pierfranceschienne de l'espacement ne réussit pas à dissimuler une impression d'entassement. On s'est du reste demandé si le tableau n'avait pas subi une réduction, ses dimensions ne correspondant pas à sa destination. Il y a là comme une contradiction entre la clarté de l'espace architectural et l'acuité du regard porté sur les figures. Bref, on ressent un soupçon d'incertitude. Comme si Piero avait connu un début de lassitude. Conclusion quelque peu absurde : la *pala* destinée au mausolée des Montefeltro nous paraît une œuvre hybride. Ceci ne l'a pas empêchée d'être l'objet d'analyses insistantes sur sa triple signification religieuse, politique et personnelle. Mais son symbolisme était l'affaire du commanditaire, plus que du peintre.

L'an 1472 voit la mort de Battista Sforza, l'épouse de Federico, après la naissance de leur fils Guidobaldo ; Luciano Laurana quitte Urbino, bientôt remplacé par Francesco di Giorgio ; Piero s'en retourne à San Sepolcro. Définitivement ? Rien n'indique qu'il eût éprouvé quelque désintérêt pour la peinture, ni qu'il eût estimé, comme cela arrive parfois, que son art était dépassé. Après une trentaine d'années de pérégrinations entre Florence et l'Adriatique, à travers les Apennins, avec une excursion à Rome, cet homme réfléchi était peut-être fatigué de s'en aller par monts et par vaux à dos de mulet, suivi de son attirail dans une charrette. Il éprouva l'envie de rentrer chez lui. Sa cataracte (?) fit le reste. Encore que de rares documents donnent à penser qu'il était toujours actif au début des

556. Piero della Francesca, *Retable de Montefeltro.* 1472-1474.
248 x 170 cm.
Milan, Pinacoteca di Brera.

années 1480 : il se préoccupe de trouver une maison à Rimini en 1482 ; après la mort de Federico, il dédie au jeune Guidobaldo son *De quinque corporibus regularibus.* Prendre sa retraite n'est pas coutumier chez les artistes. Piero consacra la sienne à bâtir des modèles géométriques dont le propos était de réduire le monde visible à un ordre mathématique par le jeu de la perspective et de la disposition des corps dans l'espace. Il attachait la plus haute importance à ces travaux théoriques. On y chercherait en vain la formule de ce qui fit – et fait encore – le pouvoir divin de sa vision.

Ce pouvoir est celui d'un architecte de la peinture dont le Palazzo Ducale d'Urbino, édifié dans les années où Piero était le commensal des Montefeltro, constitue, à sa façon, l'accomplissement. On y rencontre aujourd'hui encore la sereine harmonie, le rythme spatial, et la sublime rigueur de Piero. Il

557. Piero della Francesca, *Madone à l'Enfant entourée de quatre anges.* Vers 1470-1472. 107,8 x 78,4 cm. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

n'est pas étonnant que l'on ait voulu jadis attribuer à celui-ci les trois tableaux énigmatiques représentant une *Cité idéale* (Baltimore, Berlin, Urbino). Le mythe de la Rome antique habite ces vues imaginaires mais on y trouve aussi des éléments de l'architecture florentine à la fin du Quattrocento, postérieure donc au natif de Borgo San Sepolcro. Observons, à cette occasion, que s'il existe quelque chose d'antique dans sa cérémonieuse simplicité, le peintre ne manifeste guère de curiosité pour l'Antiquité : ni ruines, ni inscriptions, ni médaillons. Piero, ou l'antithèse de Mantegna. Son classicisme par anticipation ne cherche pas ses racines dans le passé. En fait, sans le savoir, il est tourné vers l'avenir. C'est bien pourquoi les incertitudes de sa chronologie n'ont pas autrement d'importance. Et pourtant, que de disputes sur ce thème ! Pour Gilbert, le
540 *Baptême du Christ* serait de 1460-1464, soit dix à quinze ans après la date habituellement retenue, et la *Résurrection* de 1442-1447, c'est-à-dire en avance de quinze années. Pour Hendy, le *Retable de Montefeltro* aurait été peint après 1482, c'est-à-dire après la disparition du duc, et la *Nativité* en 1480-1482, seulement dix ans avant la mort de Piero. Mais peu importe, oui, puisque Piero fait, sans en avoir conscience, le lien entre Florence, Bruges et Venise.

Largement ignoré des Florentins, il répand hors de Toscane ce qui n'était qu'une révolution locale et impose, dans un siècle tumultueux, la vision d'une humanité imperturbable mais pas indifférente : taciturne, peut-être, et animée d'une sensualité latente. Il assimile la quintessence de l'analyse du réel développée par les Flamands, parvenant à un accord magique entre la géométrie et la nature. Grâce à lui, l'invasion nordique sera donc contenue, absorbée par les peintres italiens, avant qu'ils ne repartent à leur tour à la conquête de l'Europe.

Du laboratoire mental de Piero est donc sortie une œuvre dont l'historien s'emploie, légitimement, à redécouvrir les composantes sinon la formule. Depuis quelques décennies seulement, rappelons-le, certains se sont acharnés, vainement, à y trouver une signification qui n'était sans doute pas le premier souci du peintre. Oserai-je dire qu'après Seurat et mieux encore après Rothko, il est possible de comprendre pourquoi, durant trois siècles, du baroque au romantisme, Piero della Francesca fut oublié, sinon dédaigné. Le rythme médité de la composition et la mise en place calculée des figures ; leur silencieuse immobilité, leur expression réservée et lointaine ; la suprématie de la forme sur le sentiment, la lumineuse pureté de la couleur, tout cela allait à l'encontre d'une peinture qui, du XVIIe au XIXe siècle, à travers ses multiples métamorphoses, se voulait toujours plus en mouvement, porteuse de message (et se prêtant plus aisément à l'autopsie sémiotique !). L'avènement de l'art moderne, puis de l'abstraction ont permis de ressentir pleinement l'autorité d'un artiste qui sut, comme nul autre à son époque et aux suivantes, garder ses distances avec le... contenu. Car si Piero s'appliqua à glisser quelque symbolisme dans ses œuvres, celui-ci fut surtout mathématique ! Faute de pouvoir supprimer le sujet, il lui ôta son potentiel dramatique afin de concentrer toutes ses capacités conceptuelles et visuelles à l'élaboration de formes inaltérables. Qu'il y eût presque toujours réussi pendant plus de trente ans devrait, me semble-il, être matière à réflexion, sinon à perplexité.

Le génie n'est pas quotidien. Chez Piero cependant, nul ouvrage banal, facile, nulle routine, nulle industrie. Nulle hâte. Il ne fut jamais en dessous de lui-même. De combien de peintres peut-on en dire autant ? Sa chance fut-elle d'avoir vécu et travaillé à l'écart de Florence ? Qu'est-ce que celle-ci, dans les années 1460, pouvait opposer aux fresques d'Arezzo et aux chefs-d'œuvre d'Urbino ? Fra Angelico, Domenico Veneziano et Andrea del Castagno avaient disparu ; Filippo Lippi ne se renouvelait plus ; Paolo Uccello en fut vite réduit à venir quérir du travail à Urbino (à l'instigation de Piero ?). En effet, entre cette génération et la suivante, il existe comme un hiatus d'une bonne dizaine d'années. Alors qu'Antonio Pollaiolo, vingt-neuf ans, et Andrea Verrocchio, vingt-cinq, ne s'étaient pas encore imposés, Botticelli et Vinci, Ghirlandaio, Filippino Lippi et Piero di Cosimo étaient encore en apprentissage. Aussi les Medici, pour célébrer leur famille, firent-ils appel à un Benozzo Gozzoli qui avait oublié les leçons de sobriété de Fra Angelico.

Benozzo revint donc parader à Florence en 1459 après dix ans d'absence, avec une peinture copieuse dont le succès fut sans lendemain. Seule semblait alors féconde la mode des *cassone* qui, décorés de motifs mythologiques ou antiques, développaient leurs attraits profanes : le nu allait bientôt envahir la peinture. Quant à l'art lumineux de Domenico Veneziano, auprès de qui Piero avait fait ses premières armes, sa vogue n'allait pas tarder à refluer : elle jetait ses derniers feux avec Giovanni di Francesco, le Maître de Pratovecchio et Alessio Baldovinetti. Florence devra attendre les années 1470 pour prendre un nouveau départ, irrésistible cette fois, vers la Renaissance.

L'audience que Piero della Francesca ne rencontra pas sur les bords de l'Arno, il la trouva au sud, en Ombrie et à Rome, ainsi qu'au nord, des Marches à Venise, et jusqu'à Turin et Avignon, semble-t-il. Ce rayonnement proprement solaire est un autre sujet de réflexion : le *raggio* de Piero n'atteint pas deux cents kilomètres. Son itinéraire fut celui d'un solitaire que rien ni personne ne semble avoir pu retenir. Sa seule attache, les murs familiers de Borgo San Sepolcro et les collines entourant la haute vallée du Tibre. La fréquentation des condottieres ne lui fit jamais oublier les plaisirs géorgiques, ni ses spéculations mathématiques le bonheur pictural. Si d'aventure il enseigna quelque chose, ce dut être silencieusement. Cette réserve, sinon ce besoin de rester en retrait, est peut-être la clef de son éloignement de Florence. Mais partout où il passa, et bien au-delà, il attira les regards.

En Ombrie, outre ses collaborateurs d'Arezzo, Giovanni di Piamonte (dont on peut admirer, à Citta di Castello, la *Madone à l'Enfant aux anges et saints*, 558 datée de 1456, l'époque où il assistait Piero à Arezzo) et Lorentino d'Andrea, il eut un surprenant suiveur en Bartolomeo della Gatta et, surtout il présida aux débuts de Signorelli dont les premières madones semblent sortir de son atelier. Il ouvrit aussi l'horizon de Perugino, comme on le devine dans les *Histoires de saint Bernardin* (Pérouse). À Rome, Melozzo da Forlì montra ce qu'il devait à Piero dans ses fresques de la bibliothèque Sixtine et Antoniazzo Romano en donna, jusqu'au début du Cinquecento, une version liturgique, sinon poétique. Non loin, Lorenzo da Viterbo, dans ses fresques de la chapelle Mazzatosta, rendit sa monumentalité plus accessible. Dans les Marches, sur un terrain encore trecentesque, Girolamo di Giovanni da Camerino succomba momentanément à son aura tandis que Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino, que Zeri proposa d'identifier au Maître des Tavole Barberini (exécutés à Urbino vers 1470 ?), ou Fra Carnevale qui a ses défenseurs, donnaient une interprétation de son art mêlée de souvenirs florentins.

Sur la route de Venise, à Ferrare, territoire tout aussi trecentesque, le passage de Piero vers 1450 laissa une forte impression sur Cristoforo da Lendinara, un virtuose de la marqueterie autant que de la peinture, sur l'inconnu Galasso, et bien évidemment sur Francesco del Cossa et Ercole de' Roberti. Beaucoup plus à l'ouest, au pied des Alpes, Gottardo Scotti, Giovanni Martino Spanzotti, et, au-delà des Alpes, Enguerrand Quarton en recueillirent les échos.

Pour Venise, c'est une autre affaire. Antonello da Messina, déjà « flamandisé » par son séjour à Naples, avait-il rencontré Piero à Rome en 1460 ? Lorsqu'une dizaine d'années plus tard il se mit en route vers le nord, il le croisa peut-être à nouveau, lui ou ses œuvres. À la même époque, Giovanni Bellini découvrait sans doute chez Piero ce qui allait le libérer de Mantegna.

Quand, en 1475, Antonello et Giovanni se rencontrent, Piero peut cesser de peindre.

558. Giovanni di Piamonte, *Madone à l'Enfant avec anges et saints.* 1456.
Città di Castello, église Santa Maria delle Grazie.

XXIV
La génération de 1430

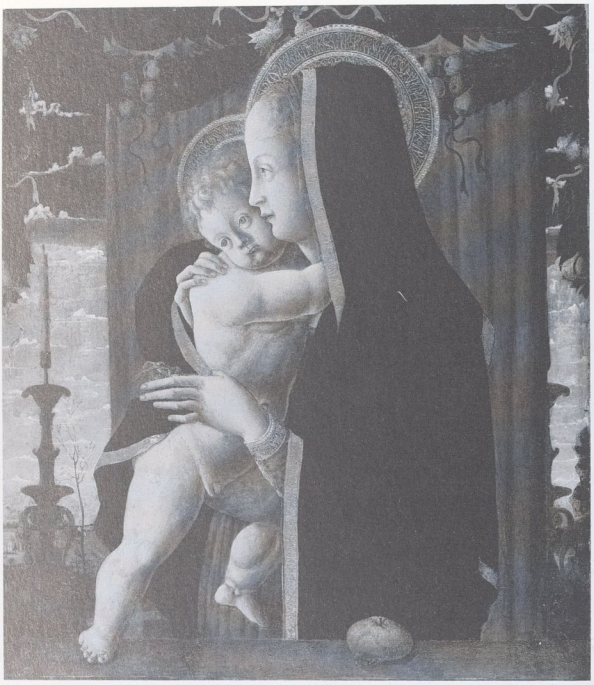
La fortune est aveugle : en histoire de l'art, cet adage devient une règle. En effet, jusqu'au milieu du Quattrocento, le hasard règne en maître sur la peinture. La destruction, la dispersion d'ouvrages réputés en leur temps ont fait disparaître la plupart des repères ; un épais brouillard chronologique accable une production qui, à quelques exceptions près, ne soulève chez les contemporains que de rares et maigres commentaires. Qui sont donc les peintres pour les contemporains ? Des artisans plus ou moins prospères qui ne jouissent, le plus souvent, que d'une considération relative et passagère. On admire leurs performances, puis l'on retourne à des soucis qui ne sont pas minces. La vie est brève, pour les hommes comme pour les œuvres.

Vers 1450, la situation commence pourtant à s'améliorer : fresques et tableaux survivent en plus grand nombre, documents et informations se font plus fréquents. Le statut social des artistes s'élève au fur et à mesure que les lettrés, jusqu'ici très réticents, craignant la concurrence, découvrent les vertus illustratives de la peinture et le rôle qu'ils peuvent jouer dans sa « programmation ». Ce statut s'améliore surtout grâce à l'intérêt croissant que les puissants portent à leurs travaux. Au goût du faste, s'ajoutent une certaine fascination pour un art en train de conquérir les apparences et l'orgueil de jouer avec la nature, sinon de s'en rendre maître – une illusion qu'accentue la nouvelle magie : la perspective.

Celle-ci enjambe en effet les frontières de la Toscane avec Filippo Lippi à Padoue dès 1434, puis en 1438 avec Domenico Veneziano à Pérouse. À leur suite, apparaîtront : Andrea del Castagno, en 1442, à Venise ; Uccello, en 1445, à Padoue (où Donatello séjourne de 1443 à 1454) ; Fra Angelico, en 1446, à Rome ; et Piero della Francesca, vers 1450, à Ferrare et peut-être déjà à Urbino. Ces incursions florentines sont courtes pour la plupart, elles mettront quelque temps à produire des fruits. Seul Piero, à demeure dans les Marches et en Ombrie, suscitera assez vite des émules. Le modèle florentin n'a toujours qu'une diffusion régionale : sa renommée ne dépasse guère deux cents kilomètres à la ronde, alors que, dans les mêmes années 1440, l'expansion flamande a déjà franchi le Rhin et les Pyrénées, gagnant la Provence, touchant Naples et s'infiltrant peu à peu en Italie du Nord. Il faudra encore une dizaine d'années à la construction géométrique de l'espace pour se répandre dans la péninsule, tout en absorbant au passage les trouvailles nordiques. En dehors de la Toscane, elle s'articulera autour de deux fiefs : d'une part, au long des Apennins, de Rimini à Rome, où rayonne l'aura de Piero ; d'autre part, dans la plaine du Pô, de Padoue à Milan, engendrant des métamorphoses de plus en plus originales. La frontière se situera vers l'Adriatique, entre Pesaro et Venise. La géographie, avec ses traditions locales, commande cette seconde campagne d'Italie qui, plus d'un siècle après la première, se déroulera tout de même plus vite. Elle refoulera les Flamands en trois ou quatre décennies et s'achèvera cette fois, au siècle suivant, par un triomphe sans partage dans toute l'Europe.

Mais les concepts de la Renaissance, son idéal et ses recettes ne s'imposeront pas d'emblée partout. S'ils sont indiscutés à Florence, la loterie des générations se montrant moins favorable, le mouvement y marquera le pas : entre 1460 et 1470, on compte les grandes œuvres sur les doigts. À Sienne, on ne se convertira pas sans arrière-pensées. Ailleurs, la conquête des terres trecentesques rencontrera bien des réticences, plus ou moins obstinées. Si les commanditaires les plus importants sont ralliés au nouveau cours de la peinture vers 1460, sauf à Venise où le passé et l'avenir s'affronteront jusque vers 1475, il ne manquera pas de moindres seigneurs ni de mystiques confréries insoucieux de marcher avec leur temps, par indifférence ou par ignorance. L'attachement à des formules « périmées » se réfugie le plus souvent dans des régions et des localités relativement isolées, loin des grands axes de circulation. On y assistera tantôt à une adaptation « provinciale » des procédés florentins, tantôt, et plus fréquemment, à une sorte d'exaspération stylistique sur les schèmes anciens. Ce refus de la « modernité »

559. Marco Zoppo, *Saint Jérôme pénitent.* Vers 1465-1470. 32 x 29 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.



560. Francesco Squarcione, *Madone à l'Enfant.* Vers 1455. 82 x 70 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

n'empêchera pas la production d'œuvres admirables, et certains artistes « retardataires » n'auront rien à envier aux adeptes de la Renaissance.

La *dolce prospettiva* ne constitue pas un style. Ce n'est qu'un moyen et, bientôt, une simple convention. Elle est insuffisante à caractériser les divers avatars picturaux qui se développent dans le troisième quart du Quattrocento : forme plastique, ligne expressive, couleur-lumière et dessin idéalisant d'une part ; valeurs humanistes et sujets profanes, avec investigations du nu et du paysage d'autre part. Mais la fonction religieuse domine toujours et le sacré demeure présent derrière le portrait, la mythologie et l'exploration de la nature. La peinture miroir n'est-elle pas magique par elle-même ! Si le regard devient réaliste, le spectateur du Quattrocento veut plus que jamais pouvoir adhérer à ce qu'il contemple. Ce besoin de voir autant que de croire sous-tend une effervescence picturale qui culmine vers 1470 : à ce jeu, la suprématie italienne finira par s'imposer. Pour l'heure, elle n'est qu'en gestation à travers une foule de peintres que séparent des connotations régionales, des décalages temporels et des dérives stylistiques.

Il n'y a pas, répétons-le, de marche régulière et uniforme vers l'accomplissement de la Renaissance. Le mouvement, dès qu'il franchit les murs de Florence, se subdivise et diverge. Piero della Francesca est à lui seul un « cas ». Mais Mantegna et le foyer padouan éclairent la vallée du Pô ; Giovanni Bellini glisse de Mantegna à Piero pour fonder la grande peinture vénitienne ; Tura et Cossa, regardant à la fois vers Padoue et vers Piero, lancent l'époustouflante saison ferraraise ; après avoir lorgné lui aussi du côté de Padoue, Foppa se tourne vers les Flamands et donne le départ à ce qui deviendra le « réalisme lombard », etc. Les chemins de traverse et les recoins attardés ne manquent pas, on en néglige à tort les manifestations : ce sont des peintres balançant entre le passé et l'avenir, à la charnière entre « gothique » et « renaissance », auteurs parfois d'étonnants hybrides. Un aperçu de la prolifération de grands et de moins grands artistes n'est pas simple si l'on ne se borne pas, comme on le fait souvent, à énumérer les premiers en négligeant les seconds. Faut-il vraiment ignorer tout ce qui n'est pas à l'alignement ? Et peut-on négliger les chevauchements chronologiques ? Dans cette incessante ébullition, l'originalité, même mineure, est le seul critère. Une fois reconnues leurs lignes de force et, si possible, leurs sources, autant rendre aux individus ce qui n'appartient qu'à eux, par-delà les influences qu'ils ont subies ou assimilées.

Avant 1450, les artistes florentins ont donc effectué quelques sorties vers Padoue et Venise d'une part, Pérouse et Rome d'autre part. Piero della Francesca, après avoir emprunté à Florence ce qui lui convenait, s'est taillé son royaume entre les Apennins et l'Adriatique. Au sortir d'une longue et obscure gestation, Padoue va soudain, vers 1450, faire figure de second foyer renaissant, sinon de rivale de Florence. Mais le pouvoir structurant de la perspective rationnelle et son cortège illusionniste (organisation des volumes dans l'espace, mise en scène de l'*istoria*, jeu de l'ombre et de la lumière, etc.) se heurtent à des îlots de résistance. D'où la coexistence, ici et là, des formes renaissantes avec d'autres qui refusent de l'être. Même quand les concepts florentins seront bien accueillis et vite assimilés, les caractères de la tradition locale subsisteront. Si, à Florence, on se veut l'héritier de Giotto, à Venise on se prétend légataire de la splendeur byzantine ; dans la vallée du Pô, on garde tantôt le goût de la déformation expressive, tantôt la nostalgie de l'élégance courtoise. Les différentes séquences stylistiques qui en résultent forgeront leur autonomie dans les années 1460-1470 : certaines perdureront jusqu'au XVIIe siècle. À ces conventions régionales s'ajouteront les effets d'une infiltration flamande, dont les signes nous paraissent plus facilement identifiables que le cheminement précis. Dès lors, vu la place éminente et centrale de Florence de 1425 à 1455 environ et le rôle de Piero della Francesca de 1450 à 1475, non moins éminent mais périphérique, on peut se poser

les questions suivantes : *quid* de l'émergence inopinée de Padoue ? Que devient alors Florence ? Qui se tourne encore vers elle quand s'instaure le duopole Piero-Mantegna ? Où passe la frontière entre l'Italie du Nord et l'Italie centrale ? Que pèsent les ingrédients flamands ? Comment en apprécier les effets ? Pourquoi Venise tarde-t-elle autant à s'ouvrir au nouveau cours de la peinture ? À quelles singularités sans lendemain aboutit la greffe renaissante sur le tronc gothique entre Ancône, Terni et Sienne ? Peut-on jauger à la même aune la contribution de la cour d'Urbino et la trajectoire indépendante d'Antonello, de Messine à Venise et retour ? Enfin, à quoi doit-on l'extraordinaire constellation d'œuvres majeures ou marquantes qui jaillissent un peu partout en Italie vers 1470 – date à laquelle Florence n'a pas encore trouvé son second souffle ?

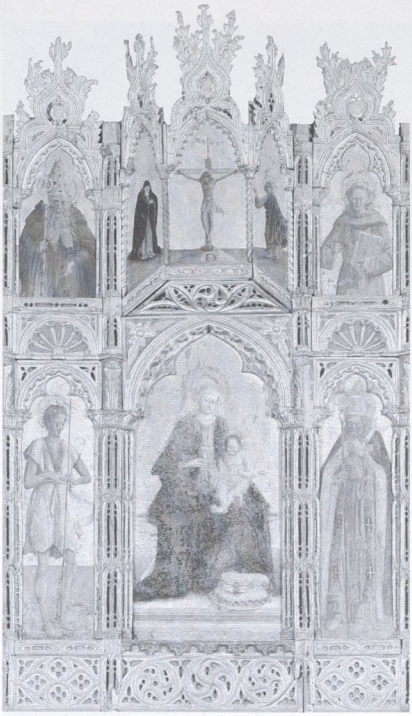
À toutes ces interrogations, une première réponse, aussi simple que cruciale : la génération de 1430. Il y a là une pléiade de peintres, nés aux alentours de cette date, qui va commencer, à partir de 1450, à prendre le relais des Florentins, tandis que ceux-ci connaîtront bientôt, c'est-à-dire vers 1460, un passage à vide. On voit surgir ces peintres aux quatre coins de l'Italie. Ce sont, du nord au sud : Vincenzo Foppa (1427-1430 ?) à Brescia ; Carlo Crivelli (1430-1435 ?), Bartolomeo Vivarini (1430), Gentile (1429) puis Giovanni Bellini (1430-1435 ?) à Venise ; Andrea Mantegna (1430) à Padoue ; Giorgio Schiavone (1434) en Dalmatie ; Marco Zoppo (1433) à Cento, entre Bologne et Ferrare ; Cosme Tura (vers 1430) et Francesco del Cossa (vers 1436) à Ferrare ; Giovanni Boccati (vers 1424), Girolamo di Giovanni (vers 1425), Giovanni Angelo d'Antonio (vers 1425 ?) à Camerino ; Melozzo (1438) à Forlì ; Niccolò di Liberatore (vers 1430) à Foligno, et Matteo di Giovanni (vers 1430) à Borgo San Sepolcro ; Benvenuto di Giovanni (1436) et Francesco di Giorgio (1439) à Sienne ; Girolamo da Cremona (vers 1430) à Crémone ; Antoniazzo Romano (vers 1430) à Rome ; Antonello (vers 1430) à Messine ; et quelques autres.

Ces artistes sont certes de calibre très différent. Plus de deux sur trois ne feront pas carrière là où ils sont nés. La plupart s'engageront, chacun à sa manière, dans le courant renaissant, mais quelques-uns s'illustreront par leur esprit de contradiction. Une bonne moitié sera formée à Padoue, ou bien regardera vers Padoue, ou encore subira l'influence d'un peintre du cercle padouan. Une forte minorité éprouvera à un moment ou à un autre l'ascendant de Piero. Sauf dans un ou deux cas partiels et transitoires, Florence ne jouera aucun rôle direct dans leur développement. Je n'ai pas remarqué que l'on eût jamais prêté attention au phénomène que représente cette génération, non plus qu'à l'absence, relative, des Florentins, au moment où elle s'épanouit.

LE SORCIER DE PADOUE

Qu'est-ce qui a donc conféré à Padoue le pouvoir qu'elle exerce soudain sur nombre de jeunes peintres en plein milieu du Quattrocento, un quart de siècle après les débuts de la glorieuse Renaissance florentine ? Les grandes œuvres du Trecento sont toujours là : Giotto, Guariento, Giusto de' Menabuoi, Altichiero, etc. Mais depuis plus de cinquante ans, il ne se passe plus rien, ou presque. Aucune trace ne subsiste des séjours de Filippo Lippi, vers 1434, et d'Uccello en 1445. Nul doute cependant qu'ils aient fait connaître autour d'eux les ressources de la perspective rationnelle et les effets plastiques que l'on pouvait en tirer.

La *Madone de Tarquinia* n'est-elle pas grosse des madones squarcionesques ? Quand, en 1443, Donatello s'installe à Padoue où il restera plus de dix ans pour fondre la statue équestre du condottiere Gattamelata, puis les statues et reliefs de l'autel du Santo, il doit amener encore dans ses bagages quelques échantillons de l'art florentin. Sa présence 424



561. Francesco Squarcione, *Polyptyque d'Arzignano*, panneau central. 1445. Arzignano, église Santa Maria in Castello.

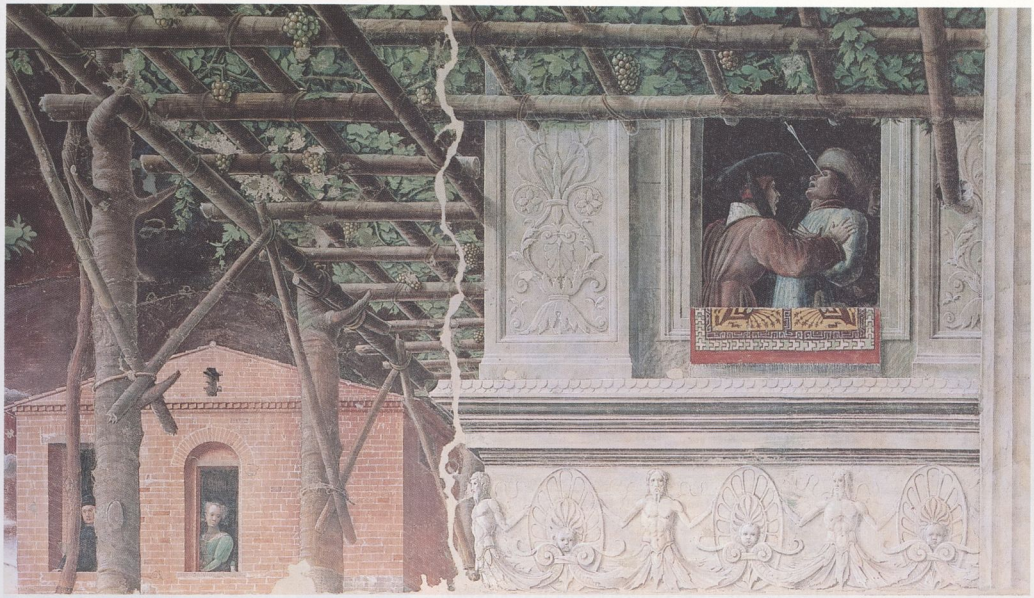
va encourager l'appétit de formes sculpturales, le goût pour l'énergie de la ligne, outre la conversion à la perspective. Cela suffit-il à expliquer la métamorphose que les peintres « padouans » infligeront à l'esprit renaissant en habillant les nouveautés florentines de leur singularité expressive et de leurs inventions extravagantes ? Apparemment pas, puisqu'on a fini, après bien des hésitations, par en attribuer le mérite à un individu d'une bien moindre envergure artistique mais d'un vif entregent : Francesco Squarcione.

« Tout ce qui advint entre Padoue, Ferrare et Venise, entre 1450 et 1470, eut son origine dans une bande de vagabonds forcenés, fils de tailleurs et de barbiers, de cordonniers et de paysans, qui passèrent pendant une vingtaine d'années dans l'atelier de Squarcione – atelier vraiment indescriptible », écrit Longhi en 1926, s'élevant contre l'omnipotence dont Florence bénéficiait alors aux yeux des historiens. Ceux-ci n'ont jamais été tendres pour Francesco Squarcione qui, ayant fait de sa vaste *bottega* la première école d'art que l'on connaisse, aurait exploité *senza vergogna* les plus doués de ses pensionnaires. Né à la fin du Trecento, Squarcione avait accumulé, vers 1440, des médailles anciennes, des fragments de marbres antiques, des urnes funéraires, des sarcophages, mais aussi des moulages de sculptures en plâtre, des dessins florentins, etc., bref tout un « bazar », a-t-on dit assez injustement. On lui a asséné deux chefs d'inculpation : n'avoir été lui-même qu'un peintre de second ordre ; des méthodes peu scrupuleuses, qui auraient poussé ses meilleurs « étudiants » à rompre brutalement avec lui. Mais, dans ces conditions, pourquoi ses apprentis les plus célèbres, à savoir Mantegna, Zoppo et Schiavone, se proclamèrent-ils ses élèves ? En signant leurs œuvres d'un équivoque « *discipulus Squarcionis* » ? Rien ne les y forçait, que l'on sache ! Pour que Mantegna fût allé jusqu'à se faire appeler Andrea Squarcione quand il s'installa à Mantoue, il fallait bien une bonne raison, qui nous échappe ! Personnage curieux de tout, collectionneur boulimique et animateur exceptionnel, ce Squarcione avait sans doute un caractère intéressé et procédurier. Mais de jeunes garçons devaient trouver un « père » chez ce vieux sorcier qui leur mettait sous les yeux l'ancien et le moderne à la fois. Doué d'un esprit ironique, romantique peut-être, cet homme d'action, cet entrepreneur, a du moins le mérite d'avoir rompu avec le corporatisme médiéval et avec les secrets d'atelier si soigneusement préservés dans toutes les *botteghe*. L'air circulait chez Squarcione, qui jouait les pédagogues à la manière des humanistes dont l'université de Padoue lui offrait quelques exemples, même s'il en profitait pour faire des affaires en exploitant ses disciples.

« *Grandissimo impresario ed intelligente pittore* », a-t-on pu en dire. Squarcione nourrissait-il l'ambition de hisser les artistes au niveau des humanistes ? On comprendrait mieux son souci d'associer les « souvenirs » antiques à la « science » géométrique des Florentins. Toute l'ambiguïté de l'atelier squarcionesque repose dans ce cocktail entre l'héritage médiéval, le culte de l'antique et le bon usage de la perspective rationnelle. De quoi agacer les gens qui aiment les filiations indiscutables ! Il n'en reste pas moins difficile de cantonner Squarcione dans un rôle marginal. Car l'apparition d'une autre Renaissance se greffant sur les racines gothiques de la vallée du Pô ne relève pas de la génération spontanée. Mantegna, Tura et quelques autres ne peuvent-ils donc sortir de Squarcione, comme Matisse et Rouault de Gustave Moreau ? Un « maître » peut être moins doué que ses élèves.

La *bottega* de Squarcione fut sans doute un lieu de rencontres fécondes qui vit passer gens de Florence et gens du Nord. Autour de Padoue, à quelques dizaines de kilomètres, il y a Venise et Vérone, Ferrare et Mantoue où exerce alors Pisanello, le premier des antiquisants. Même si l'approche archéologique de Squarcione n'avait pas seulement des fins artistiques, elle invitait à regarder

562. Andrea Mantegna, *Saint Jacques sur le chemin de son exécution.* Vers 1455. Padoue, église des Eremitani, chapelle Ovetari (détruit).



563. Andrea Mantegna, *Le Martyre de saint Christophe*, détail. Vers 1452. Padoue, église des Eremitani, chapelle Ovetari (détruit).

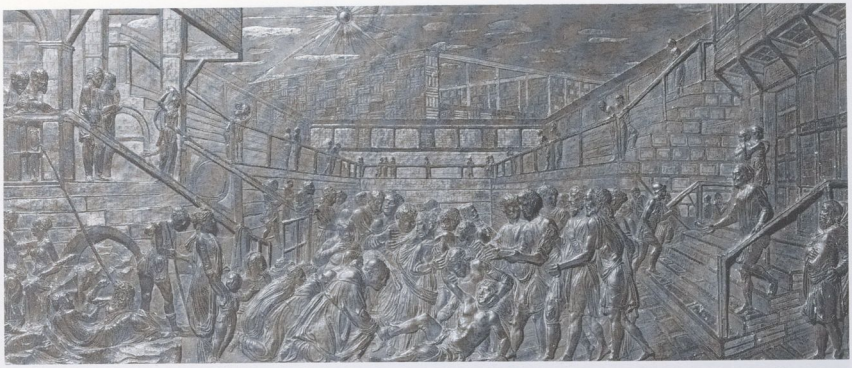
ailleurs. C'est ce que firent ses élèves, avec ce mélange de déférence et d'agacement que l'on éprouve souvent pour quelqu'un qui vous a connu jeune.

Si peintres « squarcionesques » il y eut, quels traits ont-ils en commun ? L'œuvre de Squarcione lui-même ne nous renseignait guère, jusqu'à une date récente. On n'en connaissait que le *Polyptyque de saint Jérôme*, au musée de Padoue, en piètre état,
560 et la *Madone à l'Enfant* de Berlin. Le polyptyque fut achevé en 1452 tandis que le tableau de Berlin daterait du milieu de la décennie. Or Squarcione était déjà actif dans les années 1420 ! Ces deux ouvrages paraissent influencés par Donatello et Lippi, mais leur adaptation des formules florentines nous semble un peu ambiguë, avec une expressivité un tantinet bizarre que l'on retrouvera peu après chez un Zoppo ou un Schiavone.

561 L'attribution récente à Squarcione du *Polyptyque d'Arzignano* (près de Vicence) peint sur fond d'or dans un cadre gothique, qui daterait de 1445, éclaire la genèse du squarcionisme : mélange de recherche plastique et d'expression psychologique. L'aplomb des figures, vues comme des statues *di sotto in sù* est donatellesque, mais leurs mimiques insolites, oscillant entre la mélancolie et le pathos, sont fort éloignées de la mesure florentine. De plus, le réel est pris en compte pour être transmuté en de lumineuses formes minérales. Dans cette association entre les instabilités de l'art courtois et une perception rigoureuse de la réalité, on discerne l'origine du naturalisme fantastique et de la vivacité agressive qu'adopteront de diverses façons les élèves de Squarcione : depuis le lexique classicisant de Mantegna jusqu'aux visions hallucinées des Zoppo, Tura et Crivelli.

Nous observerons par ailleurs que les peintres passés par Padoue autour de 1450 font assez souvent un usage ostentatoire de la perspective géométrique, avec une propension aux encadrements architecturaux et au jeu des constructions illusionnistes : souvenir d'Altichiero ? Ils aiment à ponctuer l'espace de natures mortes, avec une prédilection pour les guirlandes de fleurs et de fruits inspirées des sarcophages romains. Ils privilégient volontiers les couleurs corsées, brillantes, voire métalliques, et se plaisent, quand ils en ont l'occasion, à représenter des figures aux positions contrastées et discordantes. Enfin, ils n'hésitent pas à utiliser des motifs antiques, parfois sans rime ni raison, ni à accentuer l'effet de saillie auquel, selon Pline, les plus illustres peintres de l'Antiquité étaient particulièrement habiles. Ceci dit, on trouve chez les artistes « padouans » tous les degrés d'attachement au passé et, à l'inverse, d'adhésion aux principes renaissants.

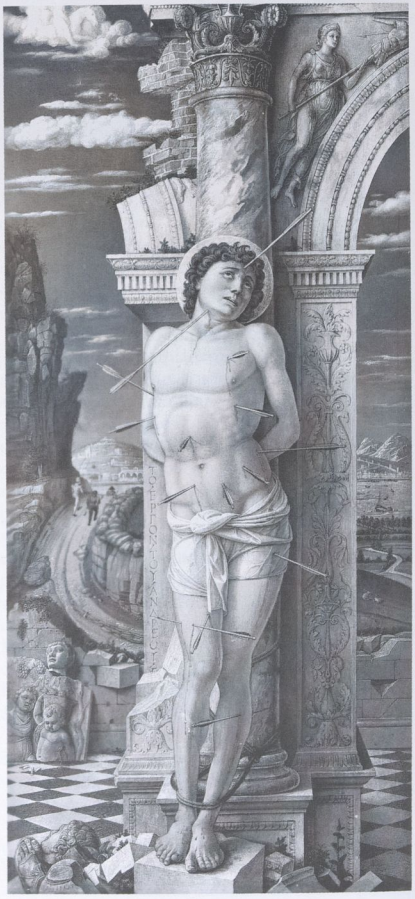
Les dix années de Donatello à Padoue ont certainement contribué à l'ouverture des esprits, sans pour autant les faire renoncer aux extravagances linéaires ni aux inventions parfois étranges. Mais n'est-il pas curieux que ce tumultueux creuset eût



564. Donatello, *Le Miracle du fils repenti.* 1447-1448
57 x 123 cm.
Padoue, basilique del Santo.

éclaté lorsque Donatello s'en retourna à Florence et que Squarcione partit pour Venise, au lieu de donner naissance à une école locale ? En effet, les meilleurs des peintres « squarcionesques » (cent trente-sept « disciples » selon un biographe du XVIe siècle !) se hâtèrent d'aller faire carrière ailleurs et aucun de ceux qui, de Ferrare, de Venise ou des Marches, vinrent à Padoue, attirés par sa réputation intellectuelle et artistique, n'y restèrent ! Le squarcionisme sous ses diverses formes ou, si l'on préfère, le foyer padouan devait donc s'éteindre aussi vite qu'il avait pris, éclairant des artistes qui ne mirent jamais les pieds à Padoue, alors que Padoue ne sut ou ne put garder aucun de ceux dont elle avait éveillé les dons. Mais gloire à Squarcione dont l'assimilation fiévreuse et contestatrice des principes florentins aboutit aussi bien au goût archéologique de Mantegna qu'à l'alchimie des Ferrarais.

Quand, vers 1441, Andrea Mantegna entra chez Squarcione, il avait à peine dix ans ; celui-ci devint son père adoptif. Marco Zoppo, également « adopté », ne s'y retrouva qu'à vingt ans (en 1453) et Giorgio Schiavone à un âge et à une date que nous ignorons. Cosme Tura passa par Padoue sans doute vers vingt-cinq ans (1455 ?), Carlo Crivelli, avant ou après 1457. Bartolomeo Vivarini y accompagna à vingt ans (1449) son frère aîné Antonio. Giovanni Bellini suivit quelque temps le sillage de Mantegna qui épousa sa sœur en 1453. Giovanni Boccati et Girolamo di Giovanni descendirent de Camerino à Padoue à vingt-quatre ou vingt-cinq ans (entre 1448 et 1450), puis s'en retournèrent. Vincenzo Foppa regarda du côté de Mantegna autour de ses vingt-cinq ans, au milieu des années 1450. Exception faite peut-être pour un peintre de moindre stature, Giovanni Francesco da Rimini, qui fut l'élève de Squarcione de 1441 à 1444, Mantegna fut donc le premier de la lignée à se distinguer, et ce d'autant plus qu'il se révéla fort précoce. Il avait dix-sept ans lorsqu'il signa son premier retable, et dix-



565. Andrea Mantegna, *Saint Sébastien.* Vers 1459.
68 x 30 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

huit quand il fut invité, avec Nicolò Pizolo, son
562 compagnon d'atelier, à peindre l'*Histoire de saint Jacques* sur le mur de gauche de la chapelle Ovetari, en l'église des Eremitani. Sur le mur de droite, les Vénitiens (de Murano, en fait) Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna, déjà réputés, commencèrent l'*Histoire de saint Christophe*. Mantegna prit vite ses distances avec Squarcione, légalement et esthétiquement. Si Zoppo et Schiavone restèrent des peintres mi-squarcionesques, mi-renaissants, et si Crivelli, en revanche, porta ses réticences devant le nouveau cours de la peinture aux limites extrêmes du raffinement expressif, Mantegna, lui, se lança aussitôt à la poursuite d'un classicisme humaniste, non dénué de romantisme, mais renaissant à part entière. Il n'est pas impossible que, vers 1450, il ait rencontré à Ferrare Piero della Francesca, qui était son aîné d'une quinzaine d'années mais n'était vraisemblablement devenu son propre maître que depuis peu de temps (en fait, il précéda Piero à Ferrare en 1449). Ils n'avaient pas grand-chose à se dire. Sans doute partageaient-ils un certain goût de la monumentalité, voire de la grandeur, et une certaine retenue, voire de la sévérité, mais on n'imagine mal artistes plus antinomiques : c'est Rome face à la Grèce !

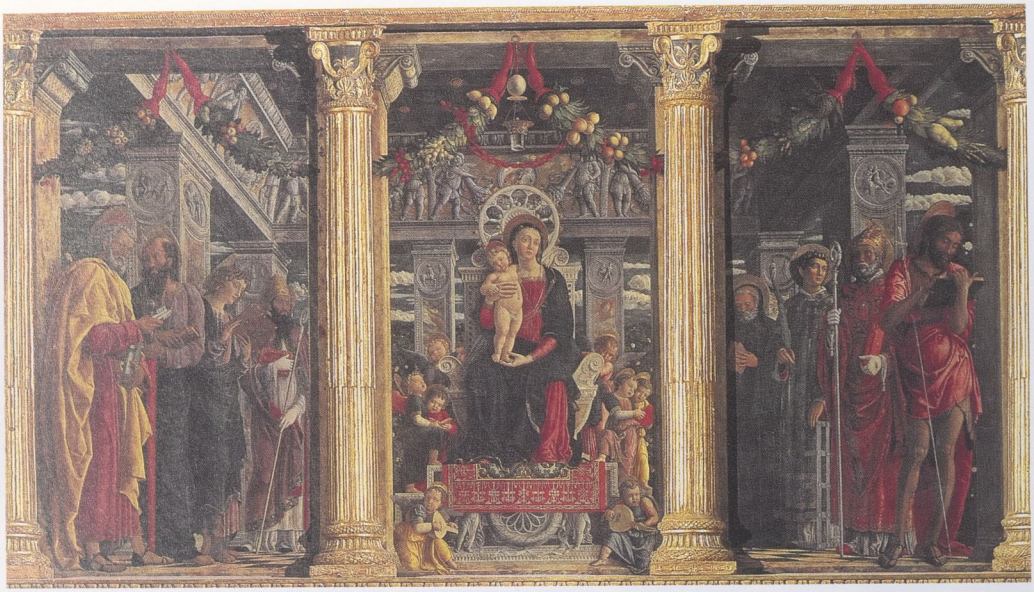
LE VIRTUOSE DE L'ILLUSIONNISME ARCHÉOLOGIQUE

Mantegna détient les meilleurs titres pour siéger dans l'Olympe de l'art. Ces titres lui furent reconnus par des esprits aussi éminents que Montesquieu et Goethe, lesquels ignorèrent... Piero della Francesca. En effet, cet enfant prodige, maître illusionniste, fut pendant près de cinquante ans le peintre attitré d'une cour célèbre pour son mécénat qui, sur deux siècles, étendit ses faveurs de Pisanello à Fetti, en passant par Giulio Romano et Rubens. On sait que Federico da Montefeltro, lors d'un séjour chez les Gonzague, ne tarit pas d'éloges sur sa « science » de l'Antiquité et sa maestria des raccourcis. Giovanni Santi, dans sa chronique rimée, vers 1490, prôna son *disegno* et son *invenzione*, et le plaça en tête des peintres les plus illustres du Quattrocento – « *Andrea porta l'insegna* ». Depuis, sa renommée connut d'inévitables fluctuations, mais il ne fut jamais complètement oublié. Aujourd'hui encore, on est frappé par la puissance des débris de la chapelle Ovetari et l'on s'empresse de regarder les photographies des fresques prises avant le bombardement de 1944. L'imagination et la virtuosité de ce très jeune homme, sa passion déclarée de l'Antiquité restent éclatantes, même si la dimension et le souffle de sa peinture sont trahis par la pellicule.

566. Andrea Mantegna, *La Présentation au Temple*. 1454-1455. 67 x 86 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Les deux premières scènes – *l'Invitation faite à saint Jacques* et *Saint Jacques prêchant* – montrent une certaine timidité qui va tôt disparaître. On y distingue pourtant déjà ce qui deviendra un des leitmotive de Mantegna : la plate-forme rocheuse, devant un escarpement où court une route indiquant la profondeur de l'espace. La nature est pour lui un univers de pierre, parsemé de rares pentes verdoyantes, de ruines antiques et de cités retranchées derrière leurs murailles. On n'en remarque que mieux les guirlandes et les enfants nus qui planent dans les airs ou remplissent les encadrements. Feuillages, fruits, plantes et même légumes sont rendus avec une impeccable netteté. Mais très vite, avec le *Baptême d'Hermogène* et le *Procès de saint Jacques*, Mantegna franchit un pas décisif : la perspective unifie une composition cadrée par d'imposantes architectures, les personnages sont méthodiquement mis en scène. C'est impressionnant. On admirera le soin extraordinaire apporté aux costumes *all antica* et aux poses correspondantes. Quel décorateur, quel costumier, cinq siècles avant les péplums de Cinecitta !

Padoue rassemblait depuis longtemps nombre d'humanistes, férus d'histoire et de médailles, d'archéologie et de poésie. L'apprenti surdoué de Squarcione allait vite devenir leur homme, qui s'affirmait capable de transformer leurs nostalgies de lettrés et de collectionneurs en une saisissante représentation d'un monde à jamais aboli. Cultivant le regret d'une époque disparue, Mantegna offrait à ses contemporains la vision d'une Antiquité imaginaire, à la fois fantaisiste et fantastique, qui eut été romantique s'il ne l'avait taillée dans le roc. Il poussait le zèle jusqu'à inscrire sur un arc de triomphe des



567. Andrea Mantegna, *Retable de San Zeno.* 1457-1459. 220 x 345 cm. Vérone, église San Zeno.

maximes romaines fournies par des collectionneurs d'épigraphes. Il inaugurait là une lignée ou un filon qui prospérera jusqu'à Gérôme et Alma-Tadema, en passant, il est vrai, par Poussin et David.

Mantegna se plaît à restituer des armures, des armes et des architectures antiques avec une précision que l'on dirait maniaque si on ne la savait approximative, mais il a heureusement parfois d'autres ressources. Il en fera la démonstration dans
562 les deux dernières scènes, *Saint Jacques sur le chemin de son exécution* et l'*Exécution de saint Jacques*, ainsi que dans deux des six scènes de son *Histoire de saint Christophe* (les quatre autres ayant été confiées à divers peintres, notamment Bono da Ferrara et peut-être Girolamo di Giovanni). Il faut dire qu'entre-temps, la mort prématurée de Pizolo et celle de Giovanni d'Alemagna entraînant le départ d'Antonio Vivarini, Mantegna était devenu le maître du chantier.

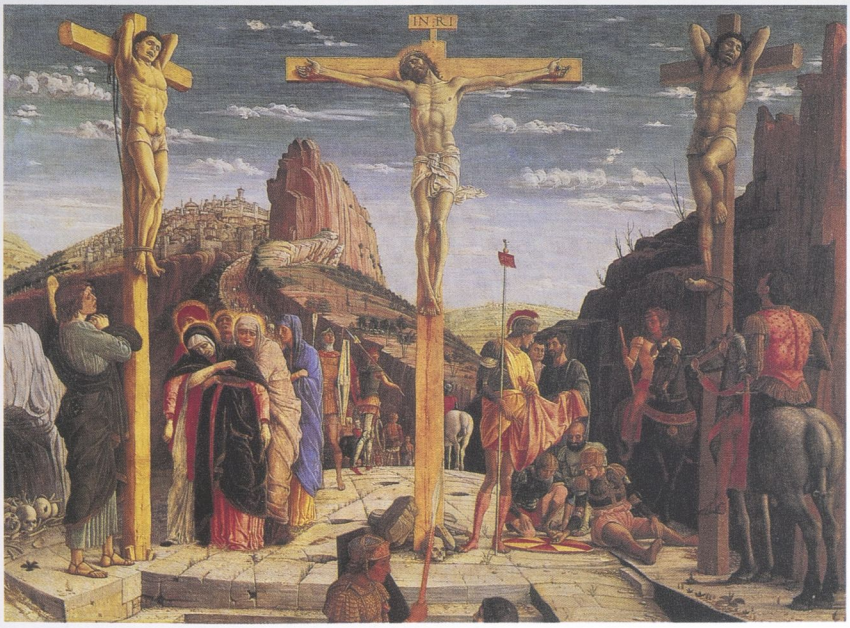
Il travailla à la chapelle Ovetari de 1448 à 1456, avec des interruptions. À la même époque, ou à peu près, Piero œuvrait à Arezzo. Lorsqu'en 1455 Mantegna entreprit les deux derniers épisodes de la vie de saint Jacques, il donna de nouvelles preuves de ses capacités illusionnistes avec une perspective *di sotto in sù* qui allait jusqu'à placer les pieds de certaines figures dans l'espace du spectateur. Ces audaces n'ajoutent pas grand-chose à l'abondance de la scène, si elles n'en ôtent rien. L'œil est constamment sollicité : l'arc de triomphe, dans *Saint Jacques sur le chemin de son exécution* constitue à lui seul un répertoire antique ; l'*Exécution* elle-même est l'occasion d'un festival d'armures et de boucliers, face aux ruines parsemant un paysage montagneux où l'on retrouve la fameuse route grimpant vers une lointaine forteresse. On pourrait estimer que Mantegna a le sens du drame s'il n'y avait pas à proximité – c'est-à-dire à la basilique du Santo – le sobre et intense précédent d'Altichiero. Certes, la minutie apportée au rendu de chaque spécimen de métal comme de chaque morceau de roc, avec les multiples détails décoratifs qui les accompagnent, nous subjugue. Mais si l'effet en est prodigieux, pourquoi ne sommes-nous pas conquis? Parce que nous sommes réduits aux quelques pièces d'un puzzle et à des photographies ? Intactes, avec leurs couleurs pâles et froides pour les premières, plus chaudes et douces pour les dernières (influence de Venise : Bellini sans doute), ces fresques devaient produire une forte impression d'énergie et d'habileté. Elles ne pouvaient qu'enfiévrer l'imagination des amoureux de l'Antiquité. On dit que Squarcione aurait critiqué le coloris dur de Mantegna et l'aspect sculptural de ses figures, dans la *Vie de saint Jacques*. Son élève aurait alors traité d'une manière plus vivante la double scène du *Martyre de saint* 5
Christophe, en prenant pour modèles ses amis et Squarcione lui-même. Il est vrai qu'ici l'*istoria*, toujours située dans un vaste déploiement d'architectures, fait jeu égal avec l'« archéologie », et le peintre

avec un costumier doublé d'un décorateur. Quelle invention ! Et quelle poigne chez un si jeune homme ! Mais quelle froideur ! Longhi pouvait écrire en 1926 devant les fresques encore intactes : « [...] *sembran dipinti da una squadraccia di barbari chi se preparino ferocemente al diploma di latino*[1] ».

Tout en travaillant de manière discontinue à la chapelle Ovetari, Mantegna exécuta par ailleurs divers ouvrages qui très vite confirmèrent sa maîtrise stupéfiante et son idiosyncrasie lapidaire. Après un *Polyptyque de saint Luc* (Milan) traditionnel mais qui nous ferait croire à une rencontre avec Piero, après une *Adoration des bergers* (New York) sans doute exécutée pour les Este, où l'on décèle quelques souvenirs de Van der Weyden (les vergers !), voici l'*Agonie au jardin des Oliviers* (Londres) où triomphe la pierre, rien que la pierre. Dans une sinistre atmosphère vespérale, soulignée par un vautour perché sur un olivier dénudé, la soldatesque romaine, guidée par un élégant Judas, chemine paisiblement vers sa victime agenouillée sur un éperon rocheux. Rien n'échappe à la minutie naturaliste du peintre et sa rose Jérusalem, avec ses monuments romains, ses églises italiennes et ses puissants escarpements, a une présence fantomatique. Les figures elles-mêmes semblent appartenir au règne minéral.
566 En va-t-il autrement dans la *Présentation au Temple* (Berlin), œuvre votive peinte peut-être à l'occasion de la naissance d'un premier enfant ? Mantegna y aurait représenté sa femme à gauche et se serait placé lui-même à droite, en retrait de la scène. L'ensemble manifeste une finesse picturale dont l'artiste n'a pas coutume d'abuser. Sa mise en place, dans un encadrement de marbre peint sur fond noir, accentue cependant le caractère sculptural du tableau. On le comparera avec la réplique exécutée par Giovanni Bellini quelques années plus tard (Venise, galerie Querini Stampalia), élargissant, à gauche et à droite, le cercle de famille.

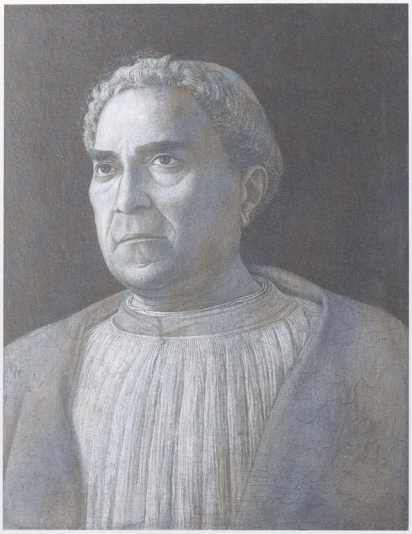
Mantegna devait avoir alors vingt-cinq ans et sa réputation n'était plus à faire. Dans la chapelle Ovetari défilaient tous les beaux esprits de Padoue. Commandes et sollicitations flatteuses se succédaient. Le plus prompt fut l'abbé du monastère de San Zeno, à Vérone : Gregorio Correr, adepte d'une version chrétienne de l'humanisme, devança l'invitation de Lodovico Gonzague, marquis de Mantoue. Mantegna entreprit donc à sa demande, de 1457 à 1459, un très grand retable qui allait connaître un large écho dans toute l'Italie du Nord. 567

On ne découvre pas sans perplexité la richesse de ce monumental triptyque au grandiose cadre renaissant. Les saints sont séparés par une double rangée de colonnes, les unes appartenant à l'encadrement, les autres peintes. Placés de part et d'autre, ils ne forment pourtant qu'une scène avec la Vierge assise



568. Andrea Mantegna, *Retable de San Zeno*, prédelle : *la Crucifixion*. 1457-1459. 67 x 93 cm. Paris, musée du Louvre.

1. « Elles semblent avoir été peintes par une bande de barbares qui se préparaient férocement au diplôme de latin. »



569. Andrea Mantegna, *Le Cardinal Trevisano.* Vers 1459. 44 x 33 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

570. Andrea Mantegna, *La Mort de la Vierge.* Vers 1461. 54 x 42 cm. Madrid, Museo del Prado.

sur un trône assez extravagant. Le tout est situé à l'intérieur d'un atrium accentuant encore la rigueur de la construction spatiale. Mais notre regard ne s'arrête pas à la science perspectiviste de Mantegna : il est happé par une profusion de marbres colorés, de frises et de volutes, de médaillons sculptés, de corniches et de caissons à rosettes, de putti répandant des cornes d'abondance entre des palmiers, d'anges joufflus en concert autour du trône, et de nuages flottant dans le ciel entre les colonnes – sans oublier la guirlande (fruits, noisettes, légumes !) suspendue à des anneaux. Que dire de ce délire décoratif ? Qu'il est admirable, certes ! Il n'est point gothique mais... pseudo-antique. Mantegna est le Viollet-le-Duc de la peinture.

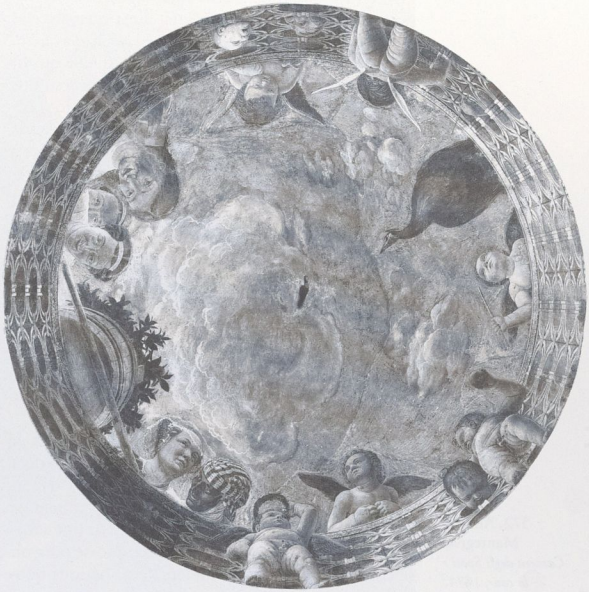
S'il aspire au classicisme, c'est dans un fantasme archéologique. Ses figures elles-mêmes, si elles ont le volume requis, semblent pétrifiées, comme les clefs, crosses, livres et palmes que chaque saint brandit conformément à son statut. Seule la Vierge pourrait être émouvante sans la fixité byzantine de son visage. On peut supposer que l'ouvrage, impressionnant par son abondance et le soin apporté à la reconstitution d'un paradis antiquisant, ne manqua pas d'éblouir, malgré un coloris dont l'intensité ne va pas sans sécheresse. La prédelle comportait trois panneaux (des copies ont remplacé les originaux aujourd'hui au Louvre et à Tours) : une *Agonie au jardin* à la composition inverse de la précédente, mais toujours aussi minérale ; une *Crucifixion*, dressée sur un pavage dont chaque dalle, chaque joint est l'objet d'un soin maniaque, avec le même promontoire rocheux, dominant la même Jérusalem vue sous un autre angle, la même route qui en descend et les mêmes nuages planant dans le ciel ; la *Résurrection* également, pavement et grottes peuplés par des mannequins de pierre. Toute cette géologie imaginaire fut exécutée avec un... ciseau qui n'allait pas décevoir les Gonzague.

Grand sculpteur égaré dans la peinture, Mantegna devait, avant de quitter Padoue pour Mantoue, donner un dernier exemple de cette archéologie mystique autant que mythique, associant thèmes chrétiens et rêves antiques : le monolithique *Saint Sébastien* de Vienne, martyr à la mine splendide dont la musculature semble du même marbre que la colonne à laquelle il est attaché. On y a droit, en prime, à de magnifiques fragments de statues et de bas reliefs, avec, en haut à gauche dans le nuage, un cavalier nu et barbu sur son cheval. Cette obsession de l'Antiquité, accommodée de licence poétique, ne pouvait que séduire puis combler la cour des Gonzague ; ces condottieres étaient fort lettrés, et le marquis Ludovic connaissait Homère et Démosthène, Virgile et Cicéron, Aristote et Platon, et les romans de chevalerie. Quelques années plus tôt, son père, Gianfrancesco, avait fait appel à Pisanello pour évoquer sur les murs d'une salle de son palais la

1, 332 *Légende de la Table ronde*. Passer de la *Quête du roi Arthur* aux *Triomphes de César*, cela traduit bien la nostalgie d'un passé plus illustre qu'éprouvaient les Gonzague, à l'étroit sur leurs terres, coincés entre Milan et Venise, auxquelles ils offraient alternativement leurs services.

Des dix premières années que Mantegna resta à leur service, et qu'il semble avoir occupé à tous les travaux imaginables pour un artiste salarié, il ne subsiste qu'une poignée de tableaux. Des portraits 569 d'abord qui, tels le *Cardinal Trevisano* à Berlin, et *Carlo de' Medici* aux Offices, sont littéralement découpés dans le granit, les traits durs et figés. Ils sont pourtant impressionnants de vérité, d'autant qu'ils comptent parmi les tout premiers, sinon les premiers portraits de face dans la peinture italienne. Une série de panneaux, ensuite, qui permettent de se faire une idée de la décoration entreprise par Mantegna d'une chapelle du Castello San Giorgio : l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision* et l'*Ascension* 570 qui sont aux Offices et la *Mort de la Vierge* à Madrid. Ici, point de surprise : Mantegna demeure fidèle à lui-même, c'est-à-dire à son dogme géognosique. Devant tant de science minérale, on est tenté de croire qu'il fut un précurseur du « concordisme » qui prétendait concilier les données de la Bible et la géologie ! Les formes, solidifiées, semblent toujours peser des tonnes : il ne devait pas faire bon se cogner à ces gens-là, qui expriment, est-il besoin de le dire, une rare absence de sentiments... Une comparaison avec Castagno, à qui on a voulu naguère attribuer une certaine autorité sur les débuts de Mantegna, est révélatrice car le style ô combien énergique du Florentin habille une tension morale dont on ne perçoit pas la moindre trace chez le Padouan. Il faut croire que ceci répondait aux souhaits de certains esprits humanistes qui, sans rompre avec la religion – comment l'auraient-ils pu ? –, se plaisaient à voir les événements sacrés avec le froid détachement de ce tailleur de pierre, au dessin qui ne s'autorisait de prolixité que dans l'ornement.

Peut-être me trouvera-t-on bien sévère ? Mantegna était un esprit inventif, à l'exécution rigoureuse et son succès ne fut pas usurpé. Mais – c'est là affaire de sensibilité – on est souvent impressionné, parfois intrigué, jamais ému par son mysticisme archéologique. Sa scénographie impériale à l'usage des marquis de Mantoue, si elle est riche en morceaux remarquables, souffre d'être plus méthodique qu'inspirée. La *grammatica mantagnesca* ne nous fait plus rêver. À noter que ce jeune surdoué, qui fit un usage spectaculaire des recettes florentines tout de suite après les avoir assimilées, demeura ensuite imperméable à toute autre influence. Sans doute prit-il en compte la précision analytique des Flamands, mais d'un point de vue strictement technique. Ainsi alla-t-il à Florence dans les années 1466-1467 sans en être affecté le moins du monde.



571. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, oculus, détail. 1474. Mantoue, Palazzo Ducale.

En fait, nous pouvons supposer que, très vite enflammé par les souvenirs antiques, il s'était fixé pour idéal d'en ressusciter les splendeurs imaginaires. Il y réussit sans conteste mais souvent au prix d'une « congélation académique », comme dit encore Longhi. Quand il y échappa, ce fut, notons-le, en dessinant des figures féminines. Peut-être ne fut-il pas à cet égard indifférent à l'art de son beau-frère Giovanni Bellini ! Quoi qu'il en fût, les années 1460 à Mantoue lui permirent d'enrichir son répertoire « culturel » et de se préparer ainsi à aborder les grands sujets profanes qui font encore aujourd'hui sa gloire.

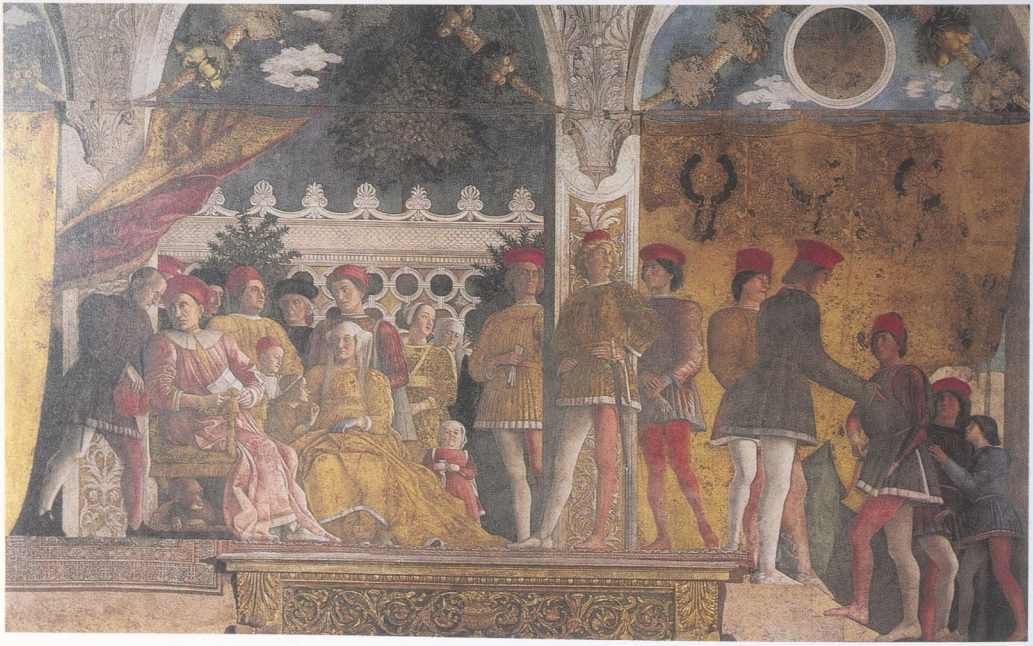
La gloire, c'était bien à la gloire qu'aspiraient les Gonzague. La Camera Picta, dite aussi Camera degli Sposi, achevée par Mantegna en 1474, est à cet égard une pure merveille. La salle est de dimensions relativement modestes (environ huit mètres sur huit), mais quel faste pictural ! Sur les murs, deux larges scènes – *La Cour réunie autour du marquis Ludovic* au nord et *La Rencontre du marquis et de son fils, le cardinal Francesco* à l'ouest – et sur la voûte, ornée de putti et de médaillons en grisaille, un oculus ouvrant sur le ciel. Il faut commencer par regarder la voûte dont on peut dire qu'elle réunit les deux idées force de Mantegna : l'effet illusionniste, obtenu ici dans une audacieuse perspective *di sotto in sù* s'ouvrant sur le ciel, un coup d'éclat qui se perpétuerait de Corrège à Baciccia, et la résurrection de 571, 572, 576

l'Antiquité que proclament huit médaillons représentant les huit premiers césars, ainsi que diverses scènes mythologiques. Notons que l'oculus, avec ses femmes – dont une esclave maure, un thème qui fit fortune tout au long de la Renaissance – et ses putti penchés autour d'une balustrade pour voir le spectacle de la cour, est encore nanti d'une guirlande squarcionesque. Même si les médaillons, de Jules à Othon, sans oublier Caligula ni Néron, ont un précédent chez Altichiero, ils constituent d'extraordinaires sculptures picturales avec leurs bustes impériaux entourés d'une couronne de fleurs et de lauriers, couronne soutenue par un putto. La perfection de l'ouvrage est stupéfiante. Quant aux murs, ils affichent des compositions unitaires dont les personnages principaux, sinon l'action, sont décalés à une extrémité, créant ainsi une asymétrie qui commande le regard. On croit feuilleter les pages d'un magazine sur les faits et gestes d'une famille princière.

Mais il faut bien voir que Lodovico et Barbara, le marquis et la marquise, ne songeaient pas seulement à impressionner leurs visiteurs en chargeant Mantegna de les peindre ainsi de leur vivant au milieu de leurs gens et de leurs bêtes. Ils y puisaient une satisfaction narcissique : la jouissance unique de pouvoir se contempler en vaquant à leurs occupations quotidiennes, à savoir audiences, courrier et, pourquoi pas, méditation et repos ! Ils n'étaient pas les seuls : presque au même moment, les Sforza s'affichaient dans leurs châteaux de Milan et de Pavie (ces fresques ont disparu) en train de se livrer aux plaisirs de la chasse, et les Este à Ferrare paradaient sur les murs du Palazzo Schifanoia. Ceci étant, Mantegna, aussi bon courtisan que peintre, combine admirablement son naturalisme objectif et précis, et ses effets de perspective géométrique, toujours d'une exceptionnelle habileté. On observera en outre un soupçon de romantisme dans le paysage, fort différent de la morne plaine entourant Mantoue, ainsi que dans la cité médiévale jalonnée de monuments antiques. Une inscription dédie ainsi l'ouvrage : « Pour le très illustre Lodovico, Second Marquis de Mantoue [...] » À ses côtés, Mantegna s'est peint lui-même en grisaille. L'un et l'autre ont grand soin de leur dignité. Mais Lodovico a, à nos yeux, une supériorité : manifestement, il aimait les chiens.

Statufiant tout ce que son esprit proposait à son regard, Mantegna se statufia lui-même. Il fut salarié et considéré par trois générations de Gonzague. Lodovico mourut de la peste en 1478 ; son fils Federico, condottiere également, disparut à son tour en 1484 ; en 1490, le petit-fils Francesco fut marié à Isabella d'Este, âgée de seize ans, laquelle se révéla la plus impétueuse collectionneuse de son époque. « *Lo insaciabile desiderio nostro de cose*

572. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi : la cour.* 1474. Mantoue, Palazzo Ducale.



573. Marco Zoppo, *Madone allaitant*. 1455.
89 x 72,5 cm.
Paris, musée du Louvre.

antiche[2] », écrivit-elle dans l'une de ses lettres. Isabella vécut assez longtemps pour voir Giulio Romano décorer le Palazzo del Te. Andrea, qui demeura au service des Gonzague pendant un demi-siècle, devint le véritable artiste à tout faire, le Le Brun de la cour de Mantoue. Il dessina des cartons de tapisserie et des modèles d'orfèvrerie, peignit aussi bien des *cassoni* que les *Triomphe de César* ou la *Lamentation sur le Christ mort*. Insensible aux métamorphoses de la peinture qu'il avait eu tout loisir d'observer à proximité, à Venise, ou lors de son voyage à Rome en 1489, il ne bougea pas d'un iota. Comme l'écrivit Longhi, « à partir du *Retable de San Zeno*, et plus encore après son transfert à Mantoue, Mantegna réussit la congélation académique de son romantisme culturel initial ». Il se fit nommer « *Eques auratus* » et « *Comes Palatinas* ». Préférait-il ces titres de noblesse au « *pictore omnium famossisimo* » dont il avait été qualifié en 1484 ?

2. « Notre insatiable désir de choses anciennes. »

574. Giovanni Francesco da Rimini, *Madone à l'Enfant.* Vers 1450. 53,2 x 35,8 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

LES DÉLURÉS DU SQUARCIONISME

Mantegna était un humaniste à sa manière assez cuistre : il fit une grande carrière. Aucun de ses condisciples chez Squarcione ne l'égala. Beaucoup plus délurés étaient Giovanni Francesco da Rimini, Marco Zoppo ou Giorgio Schiavone. Tous trois donnèrent une version capricieuse, pour ne pas dire fantasque de la Renaissance padouane.

Le moins connu est Giovanni Francesco da Rimini, dont on sait seulement qu'il collabora avec Squarcione, à Padoue, de 1441 à 1444, et qu'il travailla à Bologne de 1461 jusqu'à sa mort en 1470. Une *Madone à l'Enfant*, aujourd'hui à Baltimore (Walters Art Gallery), daterait du début des années 1450 : la Vierge, somptueusement parée, a un regard méditatif tandis que l'Enfant fixe le ciel comme s'il y lisait son avenir. On peut voir la même iconographie dans une autre *Madone à l'Enfant avec deux anges* (Londres), datée de 1461. Sans doute antérieur, un petit panneau de la *Nativité* (Avignon) indique une influence de Filippo Lippi. Giovanni Francesco devait être un peintre voyageur : on trouvera à Pérouse un triptyque de la *Madone trônant entourée de saint Jérôme et de saint François*, et un panneau de prédelle avec *Saint Dominique nourri par les anges* qui font penser à Girolamo da Camerino. En revanche, ses deux *Vierge adorant l'Enfant* (Atlanta et Le Mans), qui proviendraient de sa période bolonaise, révèlent une éclipse des origines padouanes au profit d'une orientation florentine.

Beaucoup plus stable fut Marco Zoppo, quelque temps ami et admirateur de Mantegna. Il arriva à vingt ans, en 1453, chez Squarcione, moins peut-être pour en devenir tardivement l'élève que pour s'associer à cette entreprise prospère. Ceci ne tint pas deux ans, mais lui suffit pour signer sa superbe *Madone allaitant* (Louvre) d'un éloquent « *Opera del Zoppo di Squarcione* ». Installée dans un édicule renaissant dûment enguirlandé, cette Madone offre le spectacle d'une fort belle femme, le visage respirant la plénitude sensuelle, nantie d'un Enfant goulu et d'angelots espiègles, affairés alentour dans un concert allègre, pour ne pas dire endiablé. Les sources de sa plasticité sont donatelliennes et lippesques, mais la ligne en est fort agressive. On admirera sa sensibilité chromatico-lumineuse, une qualité souvent défaillante chez Mantegna. Une stupéfiante invention, un incroyable cocktail d'éléments florentins, antiquisants, flamands, etc., font de cette Vierge le chef-d'œuvre du squarcionisme.

Giorgio Schiavone, d'origine dalmatienne et âgé lui aussi d'une vingtaine d'années, exécuta quelques madones dans le même esprit. En 1456, il s'engagea par contrat à travailler pour Squarcione : il serait logé, nourri, vêtu mais non payé. En échange, Squarcione l'initierait à ses secrets – « *docere mysterium suum* ». Et de fait, Schiavone peignit à Padoue pendant quatre ans une série d'ouvrages, dont cinq furent signés ainsi : « *Opus Schiavoni Discipuli Squarcioni S[cholarus]* ». Parmi ceux-ci, le plus important par la dimension est un polyptyque qui se trouve aujourd'hui à Londres : *Madone trônant entourée de saints*. De conception traditionnelle, il témoigne d'un plasticisme qui marque une étape entre Donatello et, disons, Crivelli. On reconnaîtra la même expression étrange chez la Vierge, et le même caractère presque caricatural chez l'Enfant dans un triptyque dont la partie centrale, *Vierge à l'Enfant trônant avec deux anges*, est à Berlin, et les

deux panneaux latéraux, au Duomo de Padoue. Le plasticisme devient forcené, le coloris acide et discordant, mais ce sont sans doute les mimiques des figures, et en particulier des saints, qui donnent à cette œuvre une tonalité si insolite. Les arbres dépouillés qui ponctuent le paysage y ajoutent. L'ensemble inspire une impression de tragédie latente, avec tout ce que l'inéluctable peut parfois avoir de saugrenu.

578 La *Madone à l'Enfant* de Turin, elle, verse carrément dans le bizarre, avec ses multiples emprunts classicisants : son architecture en forme de fenêtre, sa guirlande, sa nature morte de pommes, de poires et de citrons, et ses putti. Proche de la *Madone* de Zoppo, elle représente un autre chef-d'œuvre du squarcionisme car tous les produits du « bazar » s'y trouvent réunis. Mais Schiavone n'en resta pas là, et 577 sa *Madone à l'Enfant entre deux anges musiciens* de Baltimore est encore plus singulièrement aristocratique, s'il est possible, avec son dessin incisif, son coloris brillant qui confère une apparence de pierre précieuse à toute chose, et son symbolisme déguisé – sa célèbre mouche sur le parapet évoquant le péché ; les cerises, la fidélité, etc. Elle évoque le calme et l'équilibre monumental de Piero della Francesca tout en annonçant la tension exacerbée de Cosme Tura. Doit-on s'en étonner ? De Schiavone, on citera aussi un *Portrait d'homme* (Paris, Jacquemart-André) au profil de médaille et au regard vif, une série de madones – aujourd'hui à Amsterdam, Venise (musée Correr) et Londres – et les *Saint Jérôme* et *Saint Alexis* de Bergame. Ces œuvres témoignent de son intense activité durant les trois ou quatre années qu'il passa à Padoue. Face à une prestation aussi féconde et imaginative, on se demande pourquoi cet artiste de vingt-cinq ans retourna vers 1462 vers sa Dalmatie natale. Il n'y peignit pratiquement plus, préférant se livrer au commerce pendant les quarante-cinq ans qui lui restaient à vivre : les documents ne manquent pas sur cette existence d'homme d'affaires ! Seul un contrat de 1489 nous indique qu'il exécuta un polyptyque pour le Duomo de Sebonico, où il fut enterré. Lui-même dit qu'il le peignit « *piu per lassar una memoria bella e zentile de mia su questa terra, piu per onore e fama, che per lo guadagno*[3] ».

Le caractère d'un peintre, ou du moins celui qu'on lui prête, commande-t-il sa destinée artistique ? Lorsqu'en 1455 Zoppo quitta Padoue pour Venise, il avait côtoyé Schiavone et vu Mantegna à l'œuvre à la chapelle Ovetari. Il s'orienta donc à son tour vers une lecture humaniste de l'Antiquité, mais avec quelles libertés ! Sa peinture fut d'une fantaisie débridée, parfois à la limite du burlesque, au point de passer auprès de ses contemporains, selon Ruhmer, pour « extravagant, génial, mais un peu fou ». Pas si fou, en fait ! Son style hardi, presque trivial,

575. Giorgio Schiavone, *Vierge à l'Enfant trônant avec deux anges.* Vers 1456. 81 x 57 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

576. Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi : l'arrivée du cardinal Francesco.* 1474. Mantoue, Palazzo Ducale.

3. «Plus pour laisser belle et aimable mémoire de mon passage sur cette terre, plus pour l'honneur et la gloire, que pour le gain.»

577. Giorgio Schiavone, *Madone à l'Enfant entre deux anges musiciens.* Vers 1456-1460. 69 x 56,7 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

nous paraît simplement le fruit d'un tempérament ardent, expérimentateur, qui balance entre la bizarrerie et l'ironie. Agressif ou mélancolique, qui peut le dire ?

Zoppo était né près de Bologne. Il y avait appris le métier : ne retrouve-t-on pas chez lui un peu plus que le souvenir de Vitale et du Pseudo-Jacopino ? Lors d'un séjour à Bologne, en 1461-1462, il peignit une *Crucifixion* très semblable par son format archaïque – une croix trecentesque – à celle de Giovanni da Modena datant du début du siècle, mais très différente par la claire luminosité, la fraîcheur et la pureté du coloris qui exaltent l'expressivité des visages. Il exécuta ensuite, pour l'église San Clemente, dans un cadre encore gothique, une *Madone entourée de quatre saints.* Des couleurs fluides, transparentes, y enveloppent des formes nerveuses, mais intégrées dans un ensemble spacieux. Les figures, à la fois vives et posées, présentent des physionomies non conformistes. L'accent est mis sur le raccourci des bras. L'ange et la Vierge de l'*Annonciation,* inscrits chacun dans un médaillon, ont une attitude maniérée. Et voici lâché le mot, maniérisme, que l'on a parfois voulu appliquer à Zoppo – et plus encore à Cosme Tura. « Une manière qui est presque un pressentiment du maniérisme de Pontormo et du Greco », écrit Ruhmer. Certaines figures de Zoppo ne rappelaient-elles pas Michel-Ange à Longhi ? Mais la *Crucifixion* et le *Retable de San Clemente* nous rappellent aussi l'organisation spatiale et la luminosité de Piero – lequel s'était arrêté à Bologne, sur la route de Ferrare, à l'époque même où Zoppo achevait son apprentissage. Par ailleurs, un petit *Saint Jérôme pénitent* (Bologne), datant de la même époque, emprunte à Mantegna sa plate-forme et sa grotte, un brin fantastiques, mais affirme une volonté expressive qui n'existe pas chez celui-ci. Dans l'évolution stylistique de Zoppo, l'angulosité de la ligne et la vigueur plastique n'empêchent pas une certaine sobriété : c'est le cas pour ses deux *Madone à l'Enfant* (Washington et Altenburg, toutes deux signées) où l'attirail squarcionesque a disparu, tandis que le visage de la Vierge intériorise sa tension. Cependant, avec la froideur de son coloris, Zoppo fait usage d'un graphisme particulièrement excentrique dans l'attitude de l'Enfant et dans les mains de la Vierge. On conserve, du reste, de nombreux dessins de Zoppo qui témoignent, mieux encore que ses tableaux, tantôt de son goût du fantastique, et tantôt de sa violence expressionniste.

Installé définitivement à Venise où il mourut en 1478, Zoppo devait vivre la confrontation Giovanni Bellini/Antonello da Messina. En trouve-t-on des échos dans son œuvre ? Comme aucun ouvrage postérieur à 1471 n'est documenté, la réponse est laissée à notre appréciation. D'un retable démembré, datant de la fin des années 1460, il subsiste quatre panneaux représentant chacun un saint à mi-corps

578. Giorgio Schiavone, *Madone à l'Enfant.* Vers 1456-1460. 69 x 61 cm. Turin, Galleria Sabauda.

579. Marco Zoppo, *Retable de Pesaro.* 1471. 262 x 254 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Bodemuseum.

(*Saint Augustin* à Londres, *Saint Paul* à Oxford, *Saint Pierre* à Washington, *Saint Jérôme* à Baltimore). Le dessin s'y fait plus ductile, la couleur plus délicate, l'expression des sentiments plus mesurée, presque méditative. Il en est de même pour son *Christ au tombeau* (Londres) et son *Saint Jérôme pénitent* (Madrid). La comparaison de celui-ci avec son homologue de Bologne met en évidence l'assouplissement des formes, accentué par le paysage serein en arrière-plan. L'œuvre ultime (?) de Marco Zoppo, le grand *Retable de Pesaro* (Berlin), daté de 1471, donc peut-être antérieur au célèbre *Couronnement de la Vierge* de Giovanni Bellini peint pour la même cité, constitue une étrange synthèse de ses exercices antérieurs : guirlande squarcionesque, trône mantegnesque, Madone réfléchie, Enfant

vivace, saints aux physionomies alertes, et paysage calme et lumineux. Le coloris, vif, est ici moins transparent, plus métallique, et l'angulosité se concentre dans les mains. Chaque saint, isolé, le visage vigoureux mais un peu inquiet, semble habité par un souci singulier. Quel ouvrage déconcertant ! Une impression que ne démentent ni le *Christ mort entre deux anges* (Pesaro) qui devait couronner ce retable, Christ au masque cadavérique contrastant avec un torse puissant, ni le *Saint François recevant les stigmates* (Baltimore), avec son air d'illuminé, ses mains et ses pieds noueux, lequel faisait partie de la prédelle. Idem pour la cruelle *Tête de saint Jean Baptiste* (Pesaro), qui date de la même époque (mais peut-être est-elle de Bellini…). Devant la virtuosité que Zoppo met au service d'une imagination sensuelle et brutale, un peu comme Andrea del Castagno, il est difficile de croire qu'il ait abandonné ses pinceaux pendant les sept dernières années de sa vie, alors qu'il n'avait jamais que trente-huit ans !

En fait, si on ne lui connaît pas d'œuvre documentée postérieure à 1471, peut-être ne cessa-t-il pas de peindre : le *Saint Jean Baptiste* de la collection Cini pourrait être un exemple de son activité tardive. De même la superbe *Madone au lys* de Vienne, dont la douceur semble bien traduire la connaissance de la peinture à l'huile.

Après le départ de Zoppo (1455), de Mantegna (1459) et de Schiavone (1462), Padoue cessa d'être « exportatrice » et retomba dans la routine. On y trouve encore des peintres, mais sous influence, tel Jacopo da Montagnana qui regardait vers Giovanni Bellini, ou Bernardino Parenzano qui exploita l'héritage de Mantegna. Padoue avait joué un rôle décisif dans le renouveau de l'Italie du Nord. Il appartint à Mantoue de développer un rationalisme perspectiviste à la poursuite d'une Antiquité fantôme, à Ferrare de débonder un irréalisme aux formes aussi tourmentées que l'esprit, et à Bologne de tenter une intelligente synthèse entre les bizarreries squarcionesques et la lumineuse solennité de Piero. Observons cependant que, dans sa diversité, l'univers figuratif engendré par Padoue n'embrasse qu'en apparence l'humaine condition, peuplé qu'il est de formes métalliques et cristallines, de marbres et d'ivoires, de gemmes et de monstres.

580. Marco Zoppo, *Madone à l'Enfant.* Vers 1465. 40,5 x 28,5 cm. Altenburg, Lindenau Museum.

581. Marco Zoppo, *Saint François recevant les stigmates,* prédelle du *Retable de Pesaro.* 1471. 35,6 x 46,7 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

Avant de nous éloigner de Padoue, interrogeons-nous un instant sur le destin artistique de ces micro-sociétés quattrocentesques qui furent quelques années en proie à une fièvre créatrice puis retombèrent dans l'atonie. La proximité de la riche et puissante Venise font de Padoue un cas exemplaire. Lorsqu'au Trecento, celle-ci connut sous l'égide des Carrara une étonnante fécondité picturale, cela n'affecta guère la cité des Doges, aussi indifférente à Giotto qu'à Altichiero. Notons qu'à l'exception de Guariento, les grands innovateurs padouans venaient de l'extérieur. À partir des années 1430-1440, devenue possession de Venise, Padoue revint au premier plan, mais ce fut encore sous l'impulsion d'artistes florentins. Elle attira alors beaucoup de jeunes peintres de tous horizons qui s'y instruisirent des nouveautés donatelliennes et squarcionesques,

582. Marco Zoppo, *Tête de saint Jean Baptiste*. 1471.
Diam. 26 cm.
Pesaro, Museo Civico.

puis allèrent proposer leurs talents ailleurs. Ceci est vrai même pour Mantegna qui était un enfant du pays. L'esprit de Padoue quitta donc Padoue pour ne pas y revenir. Il partit d'abord vers Mantoue, Bologne, Ferrare, Venise, puis il gagna Milan, les Marches, l'Ombrie et poussa jusqu'à Sienne et Volterra. En subit-il des métamorphoses, en croisant d'un côté les traditions gothiques, de l'autre la sublimation pierfranceschienne !

On mesure ici le rôle fondamental des individus, artistes et commanditaires, de leurs rencontres, de leurs affinités, bref de la circulation des hommes et des œuvres. Le contexte socioculturel n'offre que de fausses explications à cette liberté naissante de l'art car elle est le fruit d'une multiplicité de décisions personnelles, livrées aux aléas de la vie (courte) et de la mort (omniprésente). La nécessité certes dispose, mais souvent le hasard propose. En l'occurrence, il semblerait qu'un homme, Squarcione, ait joué un rôle catalyseur, absorbant pêle-mêle tradition locale, commerce de souvenirs antiques et innovations donatellesques, et offrant le tout, esprit d'entreprise aidant, à de jeunes talents attirés par le personnage et son « bazar ». Il y avait toujours quelque chose à voir chez Squarcione, et on y apprenait à imaginer. Peut-être faut-il aussi noter une sorte de continuité sous-jacente du Trecento au Quattrocento : de même que la Bologne de Vitale s'était tenue à l'écart de la Florence de Giotto, les élèves de Squarcione, une fois assimilées les recettes spatiales des Florentins, n'en firent qu'à leur tête. Et particulièrement à Ferrare, à mi-chemin de Bologne et de Padoue.

XXV
L'atelier de Ferrare

Ferrare et Bologne, même combat ? L'une est à soixante-cinq kilomètres de Padoue, l'autre à un peu plus de cent, et une quarantaine de kilomètres les séparent. En 1461, Zoppo importa donc à Bologne son interprétation du squarcionisme ; un peu plus tard, Francesco del Cossa y imposa l'*officina ferrarese* – titre du célèbre ouvrage de Roberto Longhi –, qui devait offrir pendant plus de vingt ans une vision pour le moins inattendue de la Renaissance, vision délicieusement artificielle, souvent étrange, parfois spirituelle, animée d'une sorte de frénésie expressionniste et accompagnée d'un irréel raffinement chromatique à consonance quasi métallique. Ceci à la faveur des ambitions humanistes dont la cour des Este était le théâtre.

Sous l'égide du marquis Lionello d'Este (1441-1450), Ferrare avait manifesté un esprit ouvert aux idées les plus modernes, une ouverture encouragée par le narcissisme propre à tous les seigneurs, petits ou grands, récents ou anciens. Les médailles de Pisanello, ses portraits, ceux de Jacopo Bellini, les séjours d'Alberti en 1436 et 1443-1444, l'acquisition d'un triptyque de Van der Weyden qui s'arrêta vraisemblablement à Ferrare en se rendant à Rome, l'invitation lancée au tout jeune Mantegna et les décorations profanes et religieuses confiées à Piero della Francesca, tout cela exprimait le même souci et favorisa de fécondes initiatives. Il eût fallu que le terrain fût bien stérile pour que Ferrare ne finît pas par engendrer un style *sui generis*.

Lorsqu'en 1447 Lionello d'Este souhaita faire décorer le *studiolo* de son Palazzo de Belfiore, il s'adressa à Guarino di Verona, illustre et vieil humaniste qui avait séjourné à Constantinople au début du siècle et qui, depuis plus de trente ans, avait enseigné successivement à Venise et à Ferrare les mérites du monde grec. Guarino proposa à Lionello (sa lettre du 5 novembre 1447 a survécu !) un programme iconographique pour que fût peinte une série de neuf muses illustrant la *virtù* du prince. Il semblerait qu'avant la mort de Lionello, en 1450, deux muses (*Clio* et *Melpomène*, aujourd'hui disparues) eussent été exécutées par un peintre d'origine siennoise, Angelo Maccagnino. Avec l'avènement de Borso, le projet fut repris après une pause et l'on attribue à Maccagnino, peut-être assisté du jeune Cosme Tura, les muses *Erato* (Florence, ancienne collection Strozzi-Sacrati) et *Terpsichore* (Milan, Poldi-Pezzoli), entre 1450 et 1460 (Maccagnino disparut en 1456). Proche de Tura, paraît aussi la muse *Urania* (Florence, ancienne collection Strozzi-Sacrati). Mais un autre peintre, lui d'origine hongroise, intervint à son tour : Michele Pannonio, documenté à la cour de Borso entre 1454 et 1459 environ comme « *Magistro depintore* ». Il signa la muse *Thalia* (Budapest). La monumentalité et la

584. Francesco del Cossa (?), *Polimnia*. Vers 1458-1460. 116,5 x 71 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

583. Francesco del Cossa, *Avril*. 1469. Ferrare, Palazzo Schifanoia.

585. Michele Pannonio, *Thalia*. 1456-1459. 136,5 x 82 cm. Budapest, Szépmüvészeti Muzeum.

586. Bono da Ferrara, *Saint Christophe*. Padoue, église des Eremitani, chapelle Ovetari (détruit).

luminosité de ces quatre muses portent sans doute témoignage du passage de Piero della Francesca à Ferrare vers 1450. Mais les peintres de Belfiore y manifestèrent aussi une imagination singulière, avec un penchant pour le bizarre et l'énigmatique que Tura ne manqua pas de développer par la suite, et d'abord avec la muse *Calliope* (Londres), vers 1458-1460.

Toutes ces muses, notons-le, siègent sur des trônes pour lesquels chaque peintre semble avoir voulu rivaliser d'invention, jusqu'à l'extravagance. Seule la muse *Polimnia* (Berlin), la dernière qui ait survécu, se présente debout devant un paysage, tenant des instruments aratoires et des grappes de raisin. On la considéra longtemps comme une allégorie de l'automne, mais la lettre de Guarino indique qu'elle était destinée à incarner les activités agricoles. En fait, cette figure d'une superbe plasticité, soulignée par les plis creusés d'ombre de sa robe, figure dressée au-dessus d'un paysage scruté avec une précision optique flamande, pose le rébus le plus difficile de la série pour une tout autre raison : à qui l'attribuer ! À l'inconnu Galasso dont on ne connaît par ailleurs que le nom ? À Bono da Ferrara ? À Maccagnino ? À Tura ? Reprenant une proposition de Wilhelm von Bode (en 1895), Andrea Bacchi a développé récemment l'hypothèse que l'auteur pourrait bien en être Francesco del Cossa, dont ce serait ainsi la première œuvre connue. De la perplexité que soulève l'école de Ferrare à ses débuts, citons par ailleurs un autre exemple : la petite *Rencontre de Salomon avec la reine de Saba* (Boston), aujourd'hui donnée à Maccagnino, fut successivement qualifiée de siennoise, puis d'ombrienne, avant d'être considérée comme une copie de Domenico Veneziano par Cossa !

Quoi qu'il en soit, le *Studiolo delle Muse*, aujourd'hui détruit, ses tableaux dispersés, constitua l'une des toutes premières entreprises artistiques conçues pour le *diletto* de ses commanditaires, d'une manière somptueuse et imaginative à la fois. Lorsque Borso d'Este (1450-1471) succéda à Lionello, l'atmosphère artistique régnant à la cour de Ferrare se partageait donc entre la distante rationalité de Piero et les échos squarcionesques de Padoue. Le premier à témoigner de cette confluence fut Bono da Ferrara, auteur, avant 1442, d'un *Saint Jérôme* (Londres) que l'on put attribuer autrefois à Pisanello. C'est alors que Bono, parti travailler à Sienne, découvrit les innovations toscanes. De retour à Ferrare où il joua certainement un rôle actif d'initiateur, il fut invité en 1451 à Padoue pour opérer au côté de Mantegna, à la chapelle Ovetari. Il y peignit un spectaculaire *Saint Christophe* (détruit), à mi-chemin de Castagno et de Piero. Il s'y révéla ainsi le premier des Ferrarais au fait des modes renaissants. Jusqu'à une date récente, on ne connaissait qu'un autre tableau de Bono : une

587. Cosme Tura, *Madone à l'Enfant dans un jardin.* Vers 1452-1455. 52,7 x 37,2 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Vierge à l'Enfant (Budapest), dont la fermeté du trait souligne la luminosité. Mais on vient de redécouvrir un *Saint Jean l'Évangéliste* (Rome, Banca Nazionale del Lavoro), fragment d'une crucifixion, d'une insolite expressivité plastique, qui révèle sa connaissance non seulement de Castagno mais d'Uccello.

588 Les enluminures de la *Bible de Borso d'Este* (Modène), exécutées de 1455 à 1461 sous la direction de Taddeo Crivelli et Franco dei Russi (le jeune Girolamo da Cremona y faisant ses débuts, et certaines miniatures ayant été exécutées par Giorgio d'Alemagna et Guglielmo Giraldi), nous semblent témoigner de la même gestation. Par cet ouvrage, Borso entendait rivaliser avec les cours d'outre-Alpes et l'on pourrait qualifier sa splendeur de « bourguignonne » si son caractère aristocratique et intellectuel ne relevait de l'idéal poursuivi au même moment par Piero della Francesca : impeccable calcul perspectif et luminosité limpide. Avec, en outre, une inexhaustible fantaisie. La richesse décorative s'y intègre avec une aisance élégante dans une clarté formelle proprement renaissante.

À une toute autre échelle, la double matrice padouane et pierfranceschienne produisit également
590 un chef-d'œuvre isolé et anonyme : la *Mise au Tombeau*, aujourd'hui à la pinacothèque de Ferrare. Avec ses formes transparentes, son expressivité ingénue et la simplicité de son coloris sur fond noir, la scène tragique y acquiert une curieuse sérénité.

Vasari avait attribué ce tableau à Galasso, un inconnu qu'il prétendait suiveur de Piero ; depuis, on a proposé Zoppo à ses débuts ou Cristoforo de Lendinara. Peu importe. Autour de 1455, le décor était manifestement planté pour qu'apparût Cosme Tura, qui allait donner aux concepts renaissants une orientation radicalement anticlassique et lancer la grande saison de la peinture ferraraise.

UN ÉTRANGE PEINTRE DE COUR

Tura devait jouer pendant plus de trente ans un rôle éminent à la cour des Este, si prompte à accueillir tous les arts : peinture et théâtre, poésie et musique. Il remplissait les mêmes fonctions que Mantegna à Mantoue, dessinant vaisselle d'argent et cartons de tapisserie, décors de fêtes et équipements équestres, coffres de mariage et armes de parade, etc., bref tout ce qu'exigeait le luxe effréné de ces seigneurs aussi sanguinaires que vaniteux. Borso, qui avait obtenu de l'empereur Frédéric III en 1451 le titre de duc de Modène, dut attendre la veille de sa mort pour que le pape lui accordât celui de duc de Ferrare ! Son successeur Ercole fit trancher la tête de son rival, le fils de Lionello : ceci en dit assez sur les prétentions et la froide férocité de cette grande famille à qui nous devons une éclosion picturale à bien des égards fantastique.

Des innombrables prestations de Tura, il ne nous reste que quelques tableaux. Ceux-ci suffisent à nous faire admirer que ce peintre, au style crépusculaire sinon démoniaque, eût été un artiste de cour. Car Tura n'a rien d'un peintre maudit : l'agressivité de sa vision, son chromatisme ferrugineux et ses formes d'une cruauté raffinée faisaient écho, on le suppose, à la sensibilité exacerbée de ses maîtres, qui n'étaient jamais que des tyrans,

588. Bible de Borso d'Este, *La Création d'Ève.* 1455-1461. Modène, Biblioteca Estense.

constamment sur le qui-vive. Né en 1430, il avait eu accès très jeune à la cour dont son père, cordonnier, était un fournisseur. Nous ignorons tout de sa formation. Nous savons seulement qui l'adolescent avait pu voir à Ferrare : Pisanello, Van der Weyden, Piero, etc. Il pourrait (mais ce n'est qu'une hypothèse) avoir séjourné à Padoue entre 1452 et 1456, c'est-à-dire à la même époque que Zoppo. Tura avait le même âge que Mantegna ; c'était, comme lui, un visionnaire qui adapta la perspective audacieuse des reliefs donatelliens à des fins décoratives fort inattendues et porta le squarcionisme à un tel degré d'extravagance que celui-ci en devint méconnaissable. Mais si Mantegna était obsédé par la quête d'un passé englouti, Tura nous paraît replié dans un univers mental peuplé de chimères. Certes, il respecte les principes de la construction rationnelle de l'espace, mais ses formes nouées, contournées, souvent tranchantes comme le métal, dégagent une énergie inquiétante. Une étrange grâce héraldique se déploie dans son univers immobile, inondé d'une lumière glauque où brillent des matières rares, gemmes cristallines et pierres précieuses. Il partage le goût de Mantegna pour la géologie, mais ses roches sont lunaires. Son imagination est pleine de perles et de coquilles, de tritons et de dragons, pleine de figures au teint d'émail ou d'ivoire. Et ses madones au large front sans plis, ses anges, ses saints sont juvéniles et élégants, ou bien cloîtrés dans leur douleur, leurs sentiments masqués sous le grotesque d'un songe.

589. Cosme Tura, *Calliope*. Vers 1460. 116 x 71 cm. Londres, National Gallery.

Tura fut lui-même presque d'emblée. Un *Portrait de jeune homme* (New York), à mi-chemin entre Pisanello et Piero, révèle, dans les années 1450, une vitalité qui ira en s'exaspérant ; une petite *Madone à l'Enfant dans un jardin* (Washington) a encore un parfum gothique, mais on reconnaît déjà le visage si caractéristique de la féminité turanienne, avec son mélange de froideur et d'extrême sensibilité : le grand front bombé, le nez ferme aux fortes narines, les paupières longues et les lèvres boudeuses. Mais c'est avec la *Madone à l'Enfant entourée de saints* (Ajaccio) que Tura devint tout à fait Tura : ce tableau fut du reste longtemps considéré comme une œuvre tardive, avant d'être daté vers 1455. La déformation morbide, les drapés aux plis mouvementés, l'atmosphère de crépuscule, rien n'y manque de ce qui devait caractériser l'art de Tura. Vers 1460, deux chefs-d'œuvre indiscutables : la muse *Calliope* (Londres), considérée parfois comme une allégorie du printemps, que Tura peignit sans doute, nous l'avons vu, pour le fameux *studiolo* de Belfiore et une petite *Pietà* (Venise, musée Correr). On aimerait savoir ce qu'éprouva la cour devant ce symbole printanier au charme démoniaque. Des dauphins fossilisés en or et rubis, hérissés de crocs et d'épines tranchant comme un rasoir, entourent un trône verdâtre puissamment martelé où siège, pleine de sang-froid, une apparition que l'on n'ose dire féminine. Elle se tourne lentement vers nous, les jambes écartées sous un large manteau rouge et vert aux plis capricieux. Nous voici déjà loin de Padoue et de ses séduisantes fantaisies à la mode antique : l'extravagance se fait menaçante, l'étrangeté redoutable.

On peut supposer que Tura eut un cerveau tourmenté, en proie à des désirs conflictuels, car la cruauté sans pareille de la *Pietà* nous atteint au-delà de toute référence religieuse. Ce cadavre rabougri d'un vieil adolescent, effondré sur les genoux de

cette mère au visage encore très jeune et aux lèvres sensuelles, quelle vision terrible ! La ligne torturée de Tura y fait merveille et son imagination en rajoute : à l'arrière-plan, des croix sinistres se dressent sur un éperon rocheux dans un ciel lugubre et, au-dessus de la tête du Christ, une guenon trône sur un arbre aux maigres frondaisons et aux fruits dorés. Que voici une angoissante sophistication ! De l'allégorie à la dévotion, Tura ne ménage pas la sensibilité du spectateur.

Notre éblouissement le dispute au malaise face aux grands panneaux de l'orgue du Duomo de Ferrare que Tura acheva de peindre en 1469. C'est une œuvre monumentale d'une tonalité froide où le violet domine, avec *Saint Georges et la princesse* d'une part, l'*Annonciation* de l'autre. Sous un ciel sulfureux, dans un paysage géologico-architectural fantastique, un cavalier au justaucorps violet, aussi livide que son cheval, vient à bout d'un dragon. L'homme et sa monture exhibent une musculature et des articulations impressionnantes. Cependant, une princesse, drapée dans un manteau violet, le visage hagard, esquisse un pas de fuite. Les acteurs de ce ballet respirent la violence, mais ils observent en fait un mouvement parfaitement rythmé. À l'opposé, dans un calme sépulcral, l'ange et la Vierge sont placés entre des murs décorés d'antiques figures monochromes sur fond d'or, sous deux voûtes en berceau séparées par des colonnes cannelées. À ce décor païen s'ajoute la note squarcionesque des fruits suspendus en guirlande. Les figures, le paysage, tout est violacé et ce ne sont que sinuosités nerveuses dans une ambiance saturnienne.

Tura n'avait pas encore quarante ans. De ses vingt premières années d'activité, il ne nous reste qu'un peu plus d'une demi-douzaine d'ouvrages. Mais nous savons qu'outre sa participation à diverses festivités, sa production était considérable. Ainsi, en 1465-1467, il ne peignit pas moins de dix tableaux à sujet profane (figures allégoriques représentant la poésie, les muses, etc.) pour la bibliothèque de Pic de la Mirandole. En 1467-1468, il exécuta des fresques ayant pour thème le Nouveau Testament et un tableau d'autel, l'*Adoration des Mages*, pour l'église San Domenico. De 1469 à 1472, il décora la chapelle du château de Belriguardo, avec Dieu le Père entouré d'anges, d'évangélistes et de docteurs de l'Église. De tout ceci, il ne subsiste rien. Tura trouva-t-il le temps, en 1469-1470, de participer au chantier du Palazzo Schifanoia, où Francesco del Cossa, son cadet, figurait au premier rang d'une brigade de peintres qui exécuta promptement le plus extraordinaire décor du Quattrocento ? En conçut-il le projet ? Y mit-il la main lui-même ? On l'ignore, mais on constate que son esprit y règne. En 1471, Ercole d'Este succéda à son frère Borso et nomma Tura portraitiste de la cour : des documents mentionnent qu'il exécuta une demi-douzaine de portraits du duc, de ses filles Lucrezia, Isabella, etc. Ils ont tous disparu, de même qu'un certain nombre de polyptyques peints entre 1474 et 1486, l'année où Tura se retira de la cour. Il mourut en 1495.

590. Anonyme ferrarais, *La Mise au Tombeau.* Vers 1455. 130 x 215 cm. Ferrare, Pinacoteca.

591. Cosme Tura, *Saint Georges et la princesse.* 1469. 349 x 305 cm. Ferrare, Duomo.

592. Cosme Tura, *Pietà*. Vers 1460. 48 x 33 cm. Venise, Museo Correr.

D'assez nombreux panneaux dispersés subsistent : autant de tableaux saisissants par l'anguleuse présence de leurs saints (*Saint Jérôme* à Londres, *Saint Jacques* à Caen, *Saint Antoine de Padoue* au Louvre, *Saint Antoine de Padoue* encore à Modène, etc.), de la Vierge (*Madone à l'Enfant* de Bergame) ou du Christ (*Pietà* de Vienne). Seul le grand *Polyptyque Roverella*, probablement exécuté en 1474, a pu être en partie reconstitué avec la moitié de ses panneaux. C'est l'ouvrage le plus important dont nous puissions nous faire une idée : le centre en était occupé par la *Madone à l'Enfant trônant* de Londres et la cimaise par la *Pietà* du Louvre. L'extravagante splendeur de la Madone dont le trône est entouré d'anges musiciens et surmonté d'une incroyable décoration, la combinaison de vigueur et de raffinement qu'offre le dessin des figures, le coloris à la fois éclatant et froid où domine un contrepoint de vert acide et de rose violacé, tout cela fait du tableau londonien un chef-d'œuvre d'imagination fantastique et d'énergie plastique. La *Pietà*, sommet de cruauté expressive et de virtuosité dans le raccourci, offre un hallucinant ballet que ponctue la complexe acuité des drapés. Quelle férocité dans l'invention des formes ! Pour ne pas dire quelle folie !

593, 594

Peu d'artistes furent aussi intensément égaux à eux-mêmes jusque dans les pièces les plus mineures. Chaque fois que l'on rencontre dans un musée ou dans un autre un panneau de Tura, aussi minuscule soit-il (par exemple, la *Madone du Zodiaque* de la Galerie Colonna, à Rome, ou le *Saint Jean à Patmos* de la collection Thyssen), on ressent comme une présence étrange, fruit d'un cerveau maniaque.

Que Cossa et Roberti aient su, sans l'oublier, se soustraire à cet art crépusculaire et démoniaque témoigne à la fois de leur personnalité et de la fécondité de ce foyer – ou faut-il dire cette forge ? – ferraraise qui allait prospérer pendant plus d'un siècle. Il soufflait comme un vent de paganisme à la cour des Este (qu'illustrerait encore Dosso Dossi au début du Cinquecento). La papauté de la Contre-Réforme, qui guignait ses richesses depuis longtemps, n'eut pas besoin de ce prétexte pour lancer ses troupes à la conquête du duché en 1598. Une nuée de cardinaux s'abattit alors sur Ferrare, emportant tout ce que les Este, repliés à Modène, y avaient laissé : Tura fut du lot, quoique Vasari ne lui eût consacré que deux lignes.

LA FORGE DE SCHIFANOIA

Le sort que Vasari réserva aux peintres de Ferrare est particulièrement révélateur. Obsédé qu'il était par son apologie de Florence, Vasari passa les yeux bandés à côté de Tura, et il ignora les fresques de Schifanoia, le plus fascinant décor profane du Quattrocento. Il confondit l'imaginatif Francesco del Cossa, qui en fut peut-être le principal protagoniste, avec l'un de ses successeurs, l'aimable et classicisant Lorenzo Costa. Il faut dire que celui-ci avait le mérite, lui, de s'être tourné vers la Toscane.

Les malheurs de Cossa avaient commencé lorsqu'il s'était résolu à écrire à Borso d'Este, en 1470, pour se plaindre de la maigreur de sa rémunération. Ses doléances n'ayant pas été entendues, il s'était exilé à Bologne. Cossa était né à Ferrare, en 1436, d'un entrepreneur de maçonnerie, un *muratore*, auprès de qui il avait travaillé jusqu'en 1460. Puis il s'était rendu une première fois à Bologne où il avait acquis des amis et des clients. Il ne semble pourtant pas avoir été précoce et l'on dispute de ses œuvres antérieures à 1469, date où s'ouvrit le chantier de Schifanoia. La *Madone avec l'Enfant endormi et trois anges* et le *Portrait d'un jeune garçon*, tous deux à Washington, le *Portrait d'homme* de la collection Thyssen, le vitrail avec la *Madone à l'Enfant* du musée Jacquemart-André lui ont été cependant attribués en toute vraisemblance. Ces ouvrages pourraient précéder sa *Madone trônant entourée d'anges*, magnifique vitrail au dessin puissant, daté 1467, à San Giovanni in Monte (Bologne). La vigoureuse volumétrie ferraro-padouane s'y conjugue chaque fois avec l'espace lumineux de Piero della Francesca.

597

Cossa connaissait bien sûr Maccagnino, Pannonio et surtout Tura dont l'âpre plasticité, la ligne

593. Cosme Tura, *Polyptyque Roverella : Pietà.* Vers 1474. 136 x 267 cm. Paris, musée du Louvre.

594. Cosme Tura, *Polyptyque Roverella : Madone à l'Enfant trônant.* Vers 1474. 239 x 102 cm. Londres, National Gallery.

déformante, anguleuse, et les textures métalliques l'avaient manifestement impressionné. Il avait emprunté ses drapés à ce dernier, sans en adopter la tension dramatique car il était plus sensible et moins rigide. Son coloris aux chaudes tonalités, avec ses surfaces vives et ses gradations délicates, l'éloignait du naturalisme irréaliste de Tura et de son atmosphère de plomb. Plus ouvert au monde, plus humain, il revendiquait une liberté d'action et de mouvement équilibrée par un sens monumental qu'il avait découvert chez Piero della Francesca. Ainsi son *Annonciation* (Dresde), limpide mais rigoureuse, avec son inventive prédelle de la *Nativité* manifestèrent une clarté spatiale, une recherche lumineuse, une solennité dans les attitudes et une harmonie de la composition d'inspiration pierfranceschienne. Mais on y trouve aussi un penchant pour l'ornementation (marbres, colonnes, arches, corniches, frises, fleurs, putti) et pour les drapés aux plis profonds dont l'origine est évidemment padouane. Cette synthèse avait déjà été tentée dans les Marches dix ans auparavant ; elle atteignit chez Cossa une perfection presque excessive. Ceci nous conduirait à penser que l'*Annonciation* est bien antérieure aux fresques de Schifanoia, avant 1470 en tout cas. 596

Ce cycle, peint dans le grand salon du Palazzo Schifanoia, nous est parvenu en piètre état : il n'en reste que deux murs sur quatre, détériorés. Mais ces vestiges sont stupéfiants. Cette œuvre n'est pas profane, elle est païenne. C'est un véritable programme astrologique qui est censé indiquer le sens de la vie humaine. « Un temple grandiose dédié aux forces cosmiques », écrit Eugenio Battisti. Nous savons peu de choses de la peinture ferraraise, tant sur ses artistes que sur le rôle précis des Este. Les archives ne nous livrent que d'interminables listes de noms 583, 597, 598

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

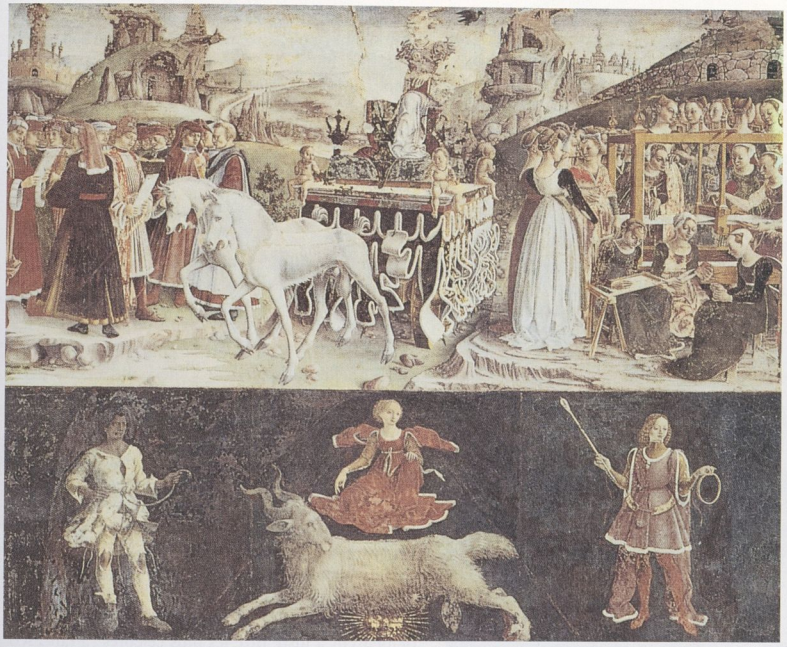
595. Francesco del Cossa, *Portrait d'homme.* Vers 1467-1469. 38,5 x 27,5 cm. Madrid, Collection Thyssen-Bornemisza.

596. Francesco del Cossa. *L'Annonciation.* Vers 1465-1469. 137,5 x 113 cm. Dresde, Gemäldegalerie.

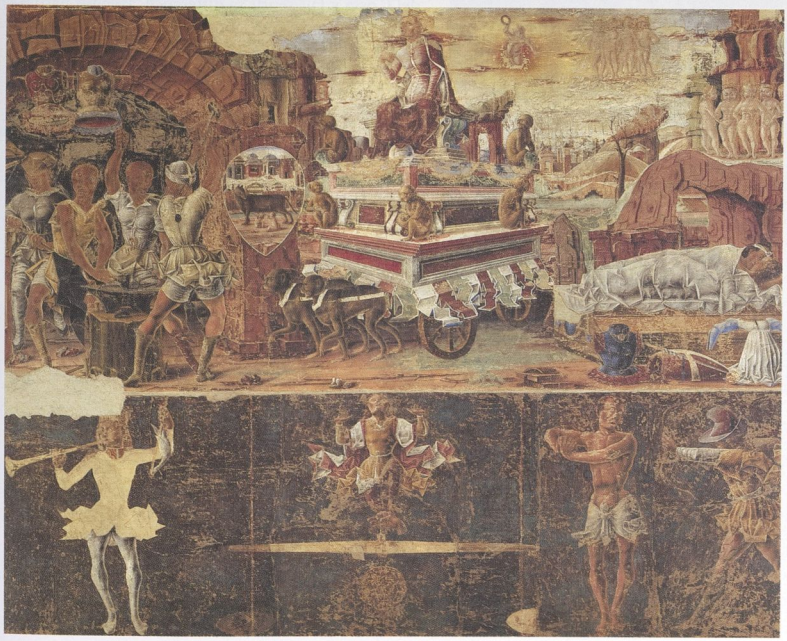
inconnus et de paiements détaillés pour des ouvrages disparus. Nous en concluons que Schifanoia est probablement l'épave d'un immense naufrage : un *unicum* bien involontaire sans doute. Cette résidence périphérique, construite vers 1391 mais, semble-t-il, peu habitée, vit soudain une équipe de peintres surgir dans un de ses salons, une pièce de vingt-quatre mètres de long sur onze de large et sept et demi de hauteur. En sept mois, de juillet 1469 à mars 1470, ils en avaient décoré les murs. À quelles fins ? Banquet ? Bal ? Réunion de lettrés autour du duc ? On l'ignore, mais on devine qu'il s'agissait là d'un lieu de délices plus ou moins secret, pour favoris sinon pour initiés.

On ne respirait pas le même air à Ferrare qu'à Florence. Sous l'égide des banquiers très politiques qu'étaient les Medici, la civilisation florentine dont les prémices étaient apparues au Trecento continuait de s'édifier pas à pas. Attentive à la maîtrise du réel, elle alliait la raison à l'idéal, l'héroïque au spirituel. Par comparaison, les Este demeuraient attachés à un esprit féodal ou chevaleresque susceptible d'ennoblir un pouvoir conquis plus brutalement. La société ferraraise qui s'épanouissait avec eux ne comptait guère de racines très anciennes : elle était donc plus ouverte. Elle avait accueilli Van der Weyden aussi bien que Piero della Francesca. Elle n'avait pas encore oublié Pisanello. Venise et l'Orient n'étaient pas très loin. Un graphisme aigu, la sensualité de sa couleur, l'attention réaliste portée aux détails précisément observés et rendus, l'énergie expressive jusqu'à la difformité, tout cela, d'un caractère excessif et peu aimable, produisait un art qui penchait plutôt vers le bizarre et l'ésotérisme. Dans ce registre, le cycle de Schifanoia nous paraît un comble : encore médiéval et déjà renaissant, mêlant l'allégorie zodiacale aux plaisirs courtisans (la chasse, l'amour, la conversation, etc.), il n'a plus guère de signification pour nous. Sur le thème du calendrier, qui avait déjà été illustré au début du siècle par les *Mois de Trente* et dans les *Très Riches* 27
Heures de Jean de Berry, nous voyons un Borso 22
d'Este omniprésent, qui sourit constamment. À qui est destinée cette imagerie du prince affable et gai, à la fois informelle et ostentatoire ? Rien de comparable avec la *Camera degli Sposi* où Mantegna devait 57
peu après célébrer les Gonzague avec une noble simplicité. L'ambiance est tantôt pleine d'une dignité familière, tantôt sarcastique, presque démoniaque. Il n'est pas si étonnant que l'on ignore à quoi répondait cette décoration rondement menée, ni qui en fut le maître d'œuvre.

Depuis la redécouverte du cycle de Schifanoia en 1821, les hypothèses n'ont pas manqué. Disons tout de suite que le problème de son attribution n'intéresse que la postérité. Car à Ferrare, encore plus qu'ailleurs, peut-être, et pour Borso d'Este en particulier, l'artiste en tant qu'individu n'existait pas. Il y



597. Francesco del Cossa, *Mars*. 1469. Ferrare, Palazzo Schifanoia.



598. Ercole de' Roberti (?), *Septembre*. 1469. Ferrare, Palazzo Schifanoia.

avait un peintre de la cour, et c'était alors Tura, mais ses talents servaient à tout. Derrière lui régnait l'anonymat, volontaire ou non. Cossa ne parvint pas à en sortir en écrivant à Borso : « *Io che pur ho incomenciato ad avere un pocho di nome*[1] ». Puisque pour le duc, l'*officina* chargée de peindre les fresques n'avait pas de nom. Et pour l'histoire de l'art, sans cette lettre de Cossa, ce serait aussi l'obscurité complète. En fait, de la conception à l'exécution, nous sommes réduits à de pures conjectures. Notre seule certitude est que la composition générale du cycle fut conçue par un ou plusieurs esprits à la fois érudits et informés, habiles à mêler l'astrologie et la vie de cour. Les peintres en reçurent des instructions précises, assorties probablement de dessins préparatoires. À l'époque, en 1469, Tura était, selon les documents parvenus jusqu'à nous, fort occupé par ailleurs. Il est évident cependant que son esprit plane sur Schifanoia : s'il n'y mit pas la main, s'il n'en élabora peut-être même pas le projet, il paraît vraisemblable qu'il en assura la supervision, après avoir choisi des exécutants à qui son art servait manifestement de référence. Reste aujourd'hui le puzzle dont il manque la moitié des pièces.

Chacun des douze mois (sept subsistent) est divisé en trois bandes horizontales : la première, en haut, célèbre le triomphe de la divinité du mois, entourée de figures allégoriques ; la deuxième, au milieu, est réservée aux signes du zodiaque et à la personnification des trois décans ; la troisième, en bas, est consacrée à des scènes de la cité et de la cour. L'ascendant de Tura se fait sentir dans les mois d'été, à savoir *Juin, Juillet, Août* et *Septembre*. C'est un mélange de hantise illusionniste et de pulsions irrationnelles qui convient à merveille à cette figuration divinatoire : drapés excessifs, raccourcis acrobatiques, cruauté expressive. On a discuté à perte de vue de l'identité des auteurs. Retenons seulement que l'exécution, inégale, a pu sembler dominée dans *Août* et surtout *Septembre* par un peintre de vingt ans à peine, Ercole de' Roberti, et que le demi-frère du duc, Baldassare d'Este, portraitiste réputé, reprit peut-être un certain nombre des physionomies (la participation au cycle de Baldassare est documentée sans qu'il soit aujourd'hui possible de l'individualiser). Mais ce sont les mois de *Mars, Avril* et *Mai* qui demeurent à juste titre les plus célèbres : Francesco del Cossa y fait sentir sa différence, avec un naturalisme fougueux que contrôlent la lucidité de la vision et la rigueur de l'organisation spatiale.

On a dit ce qui séparait Cossa de Tura, si toutefois il en fut l'élève. À Schifanoia, le « printemps » lui avait donc été dévolu. Il l'anima avec un mélange surprenant de folle passion et de grâce désinvolte – ce qui traduit bien son espoir de se faire reconnaître au sein de l'*officina*. Voici *Mars* : sur son char traîné par deux étranges destriers – des licornes aux parties génitales démesurées –, Minerve s'avance entre deux groupes, des humanistes à gauche et des jeunes filles à droite. On remarquera le caractère naturaliste de cette scène, étranger à l'art de Tura, qui tranche avec le symbolisme du programme. Mais on sera surtout frappé par le contraste entre la plasticité claire et énergique des figures placées au premier plan et les rochers ou les constructions imaginaires qui peuplent le paysage. Les visages des jeunes filles semblent sortir tous du même moule, pourquoi ? Il y a là une intention qui nous échappe. Sur un fond de bleu nocturne, dans la bande médiane, on observera le Bélier surmonté de la Sagesse, flanqué de la Paresse et de l'Activité : il y a là une élégance, une fermeté et une expression que ni Castagno, ni Mantegna ne réunissent à ce point. La partie inférieure, plus large, célèbre les faits et gestes de Borso et de ses courtisans. C'est un festival d'aisance naturaliste à scènes multiples : le

599. Francesco del Cossa, *Polyptyque Griffoni : saint Jean Baptiste.* 1471-1472. 112 x 55 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

1. « Moi qui ai cependant commencé à avoir une petite notoriété. »

duc nous apparaît entouré des siens, devant une architecture albertienne. Il écoute la requête d'un homme du peuple. Le voici à cheval, s'apprêtant à partir à la chasse. La taille des vignes par les manants, tandis que ses chiens poursuivent des lièvres, est peut-être le morceau le plus inattendu : le sens de l'observation du peintre y fait merveille.

Avec *Avril*, voilà l'exultation printanière : Vénus trône sur un char tiré par deux cygnes, Mars enchaîné est agenouillé à ses pieds. De part et d'autre, Cossa évoque les plaisirs de l'amour – tendres regards, baisers et, en prime, les trois Grâces dans un paysage verdoyant qu'entrecoupent deux rochers fantastiques. Le tout présente une diversité de coloris à la tonalité plutôt acide. Sur la bande médiane, le Taureau, surmonté d'un homme à moitié nu tenant la clef du printemps. À gauche, le Bonheur maternel ; à droite, la Dissolution. Dans l'ordre inférieur, nous retrouvons le duc et sa cour, avec, en haut, à gauche, peint comme une frise, le spectacle d'un *palio*, course pédestre et équestre, dont l'incongruité au sein de cette composition accroît le vif attrait. Quant à *Mai*, qui fut certainement élaboré par Cossa mais seulement en partie de sa main, il commence avec un triomphe d'Apollon flanqué, à droite, des neuf muses, il se poursuit avec les Gémeaux et il s'achève avec des scènes de chasse et de moisson dont il ne subsiste que deux fragments. Cossa intervint-il ailleurs ? Peut-être dans la partie médiane d'*Août*, en collaboration avec Ercole de' Roberti ? Mais ce mois est aujourd'hui attribué à un inconnu « Maestro dell' Agosto » !

D'une manière générale, Cossa fait preuve d'une double approche : une narration souvent réaliste de scènes de la vie contemporaine, à la fois simple et variée, et pour les divinités et les allégories païennes, une invention où l'énergie des formes fertilise une géologie proprement ferraraise. En effet, si le souvenir de Piero reste présent dans la clarté de son espace, la propension minérale et métallique et l'accentuation expressive lui viennent de Tura, et les profils de médaille ou la zoologie de Pisanello. Une vitalité marquée tant par l'orgueil de la cour que par la richesse de la nature règne dans le monde de Cossa, un monde limpide malgré sa densité. À travers la multiplication des aperçus, le peintre manifeste une lucidité dont l'alliage de raffinement et de réalisme ne fut sans doute pas perçu par son commanditaire.

Vu le manque de considération de Borso d'Este, Cossa s'en retourna donc à Bologne où on lui fit de nouveau le meilleur accueil. Il était suivi d'Ercole de' Roberti. Il acheva en 1473, pour la chapelle de la famille Griffoni dans la basilique San Petronio, un grand polyptyque dont il nous est difficile d'apprécier la magnificence, car, hélas, il se trouve dispersé en une dizaine de lieux différents, à savoir Ferrare, Londres, Milan, New York, Paris, Rome,

600. Francesco del Cossa, *Polyptyque Griffoni : sainte Lucie.* 1471-1472. 79,4 x 55,9 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Rotterdam, Varèse, Venise, et Washington ! La partie centrale était composée de *Saint Vincent Ferrier* (Londres), de *Saint Pierre* et de *Saint Jean Baptiste* 599
(Milan). Rude figure de dominicain, robe blanche et manteau noir, saint Vincent Ferrier, qui venait d'être canonisé, assène au fidèle sa foi impérieuse, depuis un curieux petit podium hexagonal. Il était jadis entouré par saint Pierre et par saint Jean Baptiste, peints en force, les veines saillantes, vêtus de draperies aux couleurs franches et aux plis accentués. Ceux-ci étaient installés sur un socle rocheux, devant un pilastre quadrangulaire. L'ensemble, monumental, se dressait devant un paysage d'arcs, de ponts, de châteaux et d'édifices religieux : des pierres et encore des pierres ! Mais les fantaisies géologiques et architecturales de Cossa sont toujours peuplées de petits personnages fort actifs. Il en émane, comme à Schifanoia, un sentiment de vie que l'on ne ressent pas devant la minéralogie de Mantegna. L'ornementation elle-même a quelque chose d'espiègle, témoin cette tringle à gros anneaux dorés passant sur les pilastres d'où pendent des chapelets ou des colliers de cristal et de corail.

Deux panneaux, plus petits, *Saint Florian* et *Sainte Lucie* (Washington), ont intrigué les spécia- 600
listes car leur fond doré et la calme distinction des figures, à la limite de la mélancolie, contrastent avec la fermeté des trois principaux saints et avec les habituels panoramas éclectiques de Cossa. Ils sont à mi-chemin de Castagno et de Piero : qui d'autre pour-

601. Ercole de' Roberti, *Polyptyque Griffoni : les miracles de saint Vincent Ferrier*, prédelle. 1471-1472. 27,5 x 214 cm. Rome, Pinacoteca Vaticana.

rait donc en être l'auteur ! En revanche, les trois *tondi* de la *Crucifixion* (New York) et de l'*Annonciation* (Gazzala) n'ont pas suscité le moindre doute. Reste la série de sept petits panneaux consacrés chacun à un saint, et surtout la grande prédelle des *Miracles de saint Vincent Ferrier* (Vatican). La succession quelque peu trépidante de ces miracles sur plus de deux mètres de long est probablement le fruit d'une étroite collaboration : Roberti œuvrant sous les directives de Cossa. L'alternance d'architectures ouvertes, soit en construction soit en ruine, et d'amas rocheux, modifie la perspective de chaque scène où se meuvent d'alertes figures. La vivacité le dispute au rythme, le dynamisme linéaire à la lucidité de l'observation. Une kyrielle de rouges flamboyants, de lueurs fauves et de jaunes d'ocre réchauffent les pierres. C'est là une œuvre excitante dont la bizarrerie se partage entre sa veine narrative et son imagination décorative.

Francesco del Cossa mourut en 1478, sans doute de la peste : il n'avait que quarante-deux ans. Il nous laissait aussi la *Madone de Baraccano* (Bologne), une grande fresque peinte en 1472 sur un ouvrage trecentesque qu'on l'avait invité à restaurer, et la *Madone entre saint Pierre et saint Jean l'Évangéliste* (Bologne), œuvre monumentale et sévère, qui a malheureusement perdu son chromatisme d'origine. De cette courte carrière avait surgi une vision imaginative combinant la lucidité impavide de Piero à l'expressivité incisive de Tura. Nul intellec-

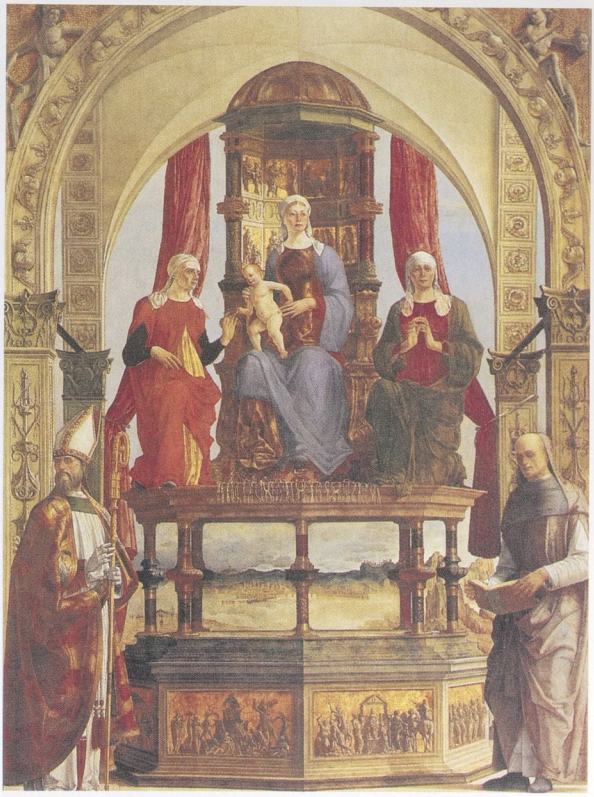
602. Ercole de' Roberti, *Giovanni II Bentivoglio*. Vers 1480. 54 x 38 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

603. Ercole de' Roberti, *Ginevra Bentivoglio*. Vers 1480. 54 x 39 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

tualisme, encore moins de littérature, comme il était de mode à Mantoue. Point de prétentions humanistes, comme à Urbino. Cossa préférait les chantiers où s'affairaient les maîtres maçons. Il observait bêtes et gens avec un détachement ironique. Doté d'un esprit aussi allègre que vigoureux, il avait le goût du récit et l'art de transfigurer le réel par une ligne suggestive, une plasticité monumentale et un chromatisme sonore dont Ercole de' Roberti fit à sa suite un usage impétueux.

UNE VITALITÉ UN PEU FOLLE

Cette fougue, on la découvre en retournant à Schifanoia où, a-t-on dit, Ercole peignit peut-être
598 *Septembre*, sinon *Août* (sa participation toutefois reste discutée : il n'aurait pas eu vingt ans à l'époque). Ce maître de Septembre travailla-t-il sur des cartons de Tura ? On l'ignore. D'emblée, il semble avoir épousé l'obsession formelle de Cossa. Ainsi le *Triomphe de la Luxure* paraît-il taillé dans l'acier de la *Forge de Vulcain*, et une extrême tension plastique et expressive anime-t-elle les figures. Des cyclopes forgerons aux singes tirant sur le char en passant par l'allégorie zodiacale, c'est un festival d'exagération linéaire. Ciselées et torsadées, les formes distillent un sentiment d'étrangeté démoniaque qui répond admirablement à l'ésotérisme astrologique. On est tenté de voir une scène érotique sans précédent dans les *Amours de Mars et de Vénus*. Cependant, l'atmosphère froide et lunaire et le drap quasi métallique qui moule leurs corps ôtent toute lascivité à ce spectacle. Dans *Juillet* et *Août*, certaines figures du zodiaque sont très proches de Roberti (donc de Tura), sinon de sa main. C'est le cas pour la *Providence* – premier décan d'*Août* –, tandis que la *Gratitude* – troisième décan – évoque plutôt Cossa. On imagine aisément dans quel climat artistique et moral Roberti fit ici ses débuts : un répertoire d'une inquiétante richesse, un souffle d'une flamboyante cruauté, une expression d'une pernicieuse élégance. « Un monde de l'Antéchrist », écrit Longhi.



604. Ercole de' Roberti, *Pala de Ravenne*. 1481. 323 x 240 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

La *Vierge à l'Enfant* de Turin (mais son attribution à Ercole est aussi discutée) et le petit *Saint Jérôme* de Londres (collection privée) ne démentent pas cette impression. La première est d'un raffinement sans tendresse, le second nous semble un voisin des allégories astrologiques, malgré ses attributs religieux. Il est vrai que la chronologie de toutes ces œuvres demeure incertaine.

Cependant, Roberti avait suivi Cossa à Bologne. Son éloignement de Tura allait éclaircir son esprit autant que sa palette et il devait collaborer avec Cossa jusqu'à la mort de celui-ci, une association qui s'avéra fructueuse. Dès sa grande prédelle du *Polyptyque Griffoni*, Ercole usa d'un chromatisme plus chaleureux et d'une animation qui atténuait la crudité des formes. Il se trouvait alors dans une position de subordonné, en raison non seulement de sa jeunesse mais surtout de l'ascendant que Cossa exerçait sur lui. Cela n'empêche que les petits panneaux qui flanquent la *pala*, représentant des saints dans une niche (sept sur dix ont survécu), témoignent d'une finesse graphique qui annonce son émancipation. Celle-ci sera bientôt confirmée par le coloris vibrant de son double portrait : *Giovanni Bentivoglio et Ginevra Bentivoglio Sforza* (Washington). L'accent y est encore mis sur la virtuosité linéaire au détriment du volume ; la comparaison ici s'impose avec le double portrait des Montefeltro que Piero della Francesca venait de peindre en les plaçant, lui, devant sinon dans un vaste et profond paysage.

605. Ercole de' Roberti, *Madeleine en pleurs.* Vers 1481-1486. 28 x 24 cm. Bologne, Pinacoteca.

À son retour à Ferrare, peu après, Roberti se trouve donc comme à mi-chemin de Tura et de Cossa. La destruction à Berlin en 1945 du *Retable Lazarro* nous prive d'une extraordinaire synthèse de l'art des trois Ferrarais. Attribué d'abord à Tura, puis à Cossa et Roberti, et enfin seulement à Roberti, il s'inspirait des grandes *pale* vénitiennes d'Antonello et de Bellini, mais exhibait une intarissable fantaisie. Deux ordres de figures sont superposées dans une architecture ahurissante sous laquelle se glisse un paysage fuyant vers l'horizon. Des personnages sacrés se déploient, isolés et lointains, autour d'un trône à colonnes, lui-même dressé sur un podium, dans une profusion de marbres et de bronzes, de frises monochromes à sujets bibliques, de putti aériens et d'animaux symboliques. Ceci pourrait donner le tournis, sans la clarté d'une composition où chaque figure occupe une place symétrique dans un espace unifié. Bientôt l'imagination débridée de Roberti s'apaisera, sans doute sous l'influence de la vision ample et chaleureuse qui domine désormais à Venise. En 1481, il achève pour Santa Maria in Porto, près de Ravenne, une autre grande *pala* avec une *Madone trônant entourée de saints*, aujourd'hui à Milan. Tout en gardant la superposition des figures, il y introduit une rigueur architecturale qui assure l'équilibre de la composition sans en supprimer le souffle. Les personnages d'une grande noblesse baignent dans une lumière limpide, en harmonie avec la construction renaissante. Ils gagnent en humanité sans perdre leur majesté. La Vierge, sainte Anne et

606. Ercole de' Roberti, *La Montée au Calvaire.* Vers 1483-1486. 35 x 118 cm. Dresde, Gemäldegalerie.

sainte Élisabeth nous paraissent réunies par une pensée commune. Roberti a simplifié et élargi le piédestal, orné de panneaux monochromes sur fond doré, installé sur des colonnes courtes mais richement décorées entre lesquelles on aperçoit un paysage lacustre d'où semble émerger une cité. Il s'agit là dans son œuvre d'un moment de calme et de sérénité, d'un moment de classicisme, disons-le. De la même veine est un *Ecce Homo* (Williamstown) que l'on confrontera avec celui dont Antonello avait donné plusieurs exemples quelques années auparavant. On ne saurait en dire autant du petit *Saint Jean Baptiste* (Berlin) émacié, squelettique, devant un paysage sinistre où le saint contemple le crucifix d'un regard mélancolique.

En 1481, Roberti revint à Bologne. Il peignit alors les panneaux d'une prédelle dans un style rapide et nerveux, impétueux pourrait-on dire. Ce sont : la *Pietà* de Liverpool, la *Prière au jardin des* 608 *Oliviers et le baiser de Judas* et la *Montée au Calvaire,* 606 ceux-ci à Dresde. Ces œuvres, de dimensions restreintes, pour ne pas dire minuscules (33 x 30 cm pour la *Pietà*), sont d'une intensité exceptionnelle. Le dessin véhément n'est pas sans évoquer les gravures de Schongauer, mais un équilibre subtil règne entre les lignes, les volumes et le mouvement. Dans sa *Pietà*, Roberti parvient à échapper au pathos : il joue la sobriété expressive, en poussant la Vierge au premier plan, masse noire et blanche que découpe l'image d'un corps disloqué. La simplicité du décor, la foule entourant le calvaire soulignent sa dignité et sa solitude dans un brouillard froid. Le graphisme sensible et pointu, sa précision anatomique mettent en scène une tragédie sans violence : un Van der Weyden italianisé. Le paysage, tout aussi schématique, est réduit à quelques rochers dans les *Scènes de la Passion* qu'anime un mouvement dramatique. L'agilité du dessin imbrique les figures et multiplie les plans. Roberti semble se souvenir des sarcophages romains, mais il s'en éloigne par la caractérisation des personnages : les uns sont émus et douloureux, d'autres vulgaires et cruels, d'autres encore indifférents, tels la mère traînant son enfant, ou le jeune garçon et les vieux cavaliers que l'on avise à droite, dans la *Montée au Calvaire.* On sent là une imagination surexcitée. Comme dans l'attente d'une plus grande entreprise.

L'incurie, le vandalisme, et, à partir du XIXe siècle, l'avidité, ont réussi bien des exploits. La destruction des fresques de la chapelle Garganelli qu'Ercole de' Roberti acheva en 1486, après la mort de Cossa (qui en avait peint la voûte) mériterait de figurer dans un livre des records. Admirées par le jeune Michelangelo qui déclara qu'elles valaient la moitié de Rome – « *Questa cappella che avete qualé una mezza Roma dei bonta* » –, ces fresques n'avaient dû leur salut, à la fin du XVIe siècle, qu'au descellement et au transport des murs. On en fit des copies au siècle suivant. Puis ce furent, comme à l'accoutumée, la négligence et l'oubli jusqu'au début du XIXe siècle. Elles furent alors confiées à l'académie Clémentine. Hélas, les académiciens en question les laissèrent tomber en ruine et l'un d'eux vendit les copies ! Il n'en subsiste aujourd'hui, outre lesdites copies (la *Crucifixion* à Bologne et la *Mort de la Vierge* au Louvre et à Sarasota), que deux fragments : le visage d'une *Madeleine en pleurs* (Bologne), et une 605 *Femme se lamentant* (Baltimore, W.A.G.), redécouverte par Zeri. Malgré leur prodigieuse intensité expressive et leur surprenante minutie, ces morceaux

607. Ercole de' Roberti, *La Récolte de la manne.* Vers 1490. 29 x 63 cm. Londres, National Gallery.

608. Ercole de' Roberti, *Pietà.* Vers 1483-1486. 33 x 30 cm. Liverpool, Walkers Art Gallery.

609. Ercole de' Roberti, *Brutus et Portia.* Vers 1486-1490. 48,7 x 34,3 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum.

610. Anonyme romagnol, *Pala Bertoni*. Vers 1485. 136,5 x 200 cm. Faenza, Pinacoteca.

611. Cristoforo da Lendinara, *Madone au collier*. 1482. Modène, Galleria Estense.

ne permettent guère de visualiser le reste, même en ayant un œil d'archéologue... La puissance dramatique de l'ensemble est donc laissée à notre imagination, ce qui permit cependant à Roberto Longhi d'écrire, avec son habituel lyrisme, que « les fresques Garganelli furent sans aucun doute, entre 1475 et 1485, la plus grande création figurative de toute l'Italie : il n'y a rien alors à Florence qui puisse supporter la comparaison ; rien à Rome, y compris le cycle de la Sixtine ».

Fort de la réputation qu'il avait acquise à Bologne, Ercole fut nommé peintre de la cour lorsqu'il regagna Ferrare en 1486. D'un cycle de fresques sur le thème de Cupidon et Psyché, il ne nous reste qu'une description littéraire d'un contemporain, Sabadino, qui le qualifie de « *felicissima pictura* ». On peut le supposer au vu des quelques rares ouvrages qui subsistent des dix dernières années d'Ercole : ils sont d'une grande
607 séduction. C'est d'abord la *Récolte de la manne* (Londres) aux formes denses, au coloris chaud et vibrant, où Roberti, apparemment plus calme, apaisé, confère aux figures féminines une singulière noblesse d'attitude dans leurs actes les plus ordinaires. À ce panneau, la *Cène*, également à Londres,
609 était associée. C'est ensuite une série de « femmes célèbres » : *Brutus et Portia* (Fort Worth), la *Femme d'Asdrubale et ses enfants* (Washington), la *Mort de Lucrèce* (Modène), cette dernière étant de la main d'un assistant. Ces œuvres profanes, pleines de naturel et de fraîcheur, mais aussi d'une « *intensissima concentrazione stilistica* », comme l'écrit Andrea Bacchi, témoignent du goût païen des Este, sous couvert d'humanisme. Roberti s'en trouva fort aise, tout en continuant de faire œuvre pieuse. Ainsi ses *Madone à l'Enfant* (Ferrare ; Worcester ; Berlin) sont-elles d'une douce élégance, son diptyque *Nativité et Pietà* (Londres), et sa *Cène* (Londres) déjà citée font-ils penser à Venise. Dans sa chronique, Giovanni Santi ne voit-il pas en Roberti – et en Tura ! – l'un des fondateurs de l'école vénitienne ? Roberti fut en fait le plus accompli des Ferrarais. Parti de la géologie métallique de Tura, il n'avait emprunté l'équilibre monumental de Cossa que pour y instiller sa sensibilité nerveuse. D'où une trajectoire aussi féconde que variée, depuis le délire fiévreux de Schifanoia jusqu'à l'étrange harmonie de la *Pala de Ravenne*, puis de l'expressivité émotive des *Scènes de la Passion* au raffinement des œuvres profanes.

UNE FLAMBÉE DE PEINTURE

Il subsiste à peine un quart de la production de ce singulier trio – Tura, Cossa, Roberti : entre une dizaine et une vingtaine d'ouvrages pour chacun.

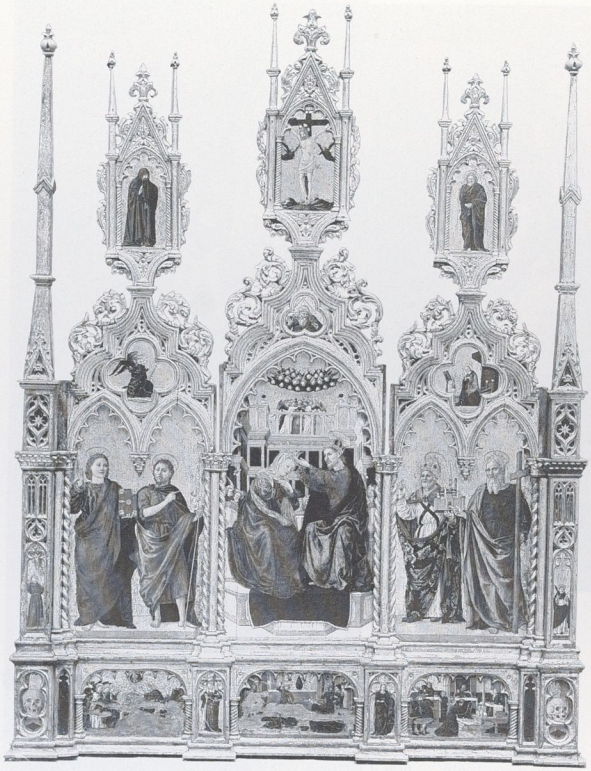
page suivante :

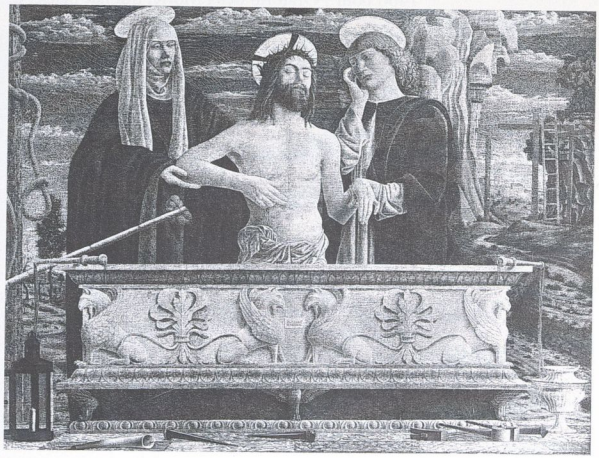
612. Angelo et Bartolomeo degli Erri, *Polyptyque de l'Oratoire de la Mort*. 1462-1466. 228 x 220 cm. Modène, Galleria Estense.

613. Bartolomeo Bonascia, *Pietà*. 1485. Modène, Galleria Estense.

Ceci est suffisant pour le poser en rival de tout ce que la péninsule italienne compte de peintres éminents entre 1460 et 1480. Car l'énergie de Tura, primitive, féroce, l'invention lucidement calculée de Cossa, la vitalité mouvementée, un peu folle de Roberti ont porté l'art de Ferrrare (et de Bologne) au plus haut niveau. Son aura n'a pourtant pas excédé quelques dizaines de kilomètres. À Ferrare même, la fin du Quattrocento semble avoir connu une chute de tension (la destruction du Palazzo di Belriguardo où, en 1493, Ercole de' Roberti peignit les fresques de Cupidon et Psyché, nous laisse cependant dans le doute). Ce n'est qu'au début du XVIe siècle que l'*officina ferrarese* se renouvela avec les éléments classicisants, giorgionesques, etc., qu'absorbèrent Mazzolino, Ortolano, Garofalo, Boccaccino et Dosso Dossi. À Bologne, en revanche, le terrain se révéla plus propice : Lorenzo Costa s'inspira de l'exemple robertien, avant d'évoluer vers la douceur péruginesque, et Antonio da Crevalcore oscilla non sans excentricité entre Cossa et Roberti, avec, dans son sillage, Antonio di Bartolomeo Maineri et le Maître d'Édimbourg. À Faenza, un autre anonyme interpréta Piero della Francesca avec une âpreté toute ferraraise. À Modène, fief des Este, Angelo et Bartolomeo degli Erri, partis de la tradition gothique dans les années 1460, regardèrent vers Padoue et Ferrare, puis vers l'illusionnisme lumineux de Piero della Francesca que Cristoforo da Lendinara avait su introduire. Bianchi Ferrari emprunta ensuite le chemin tracé par Roberti, tandis que Bartolomeo Bonascia inscrivit le mordant du graphisme ferrarais dans un espace pierfranceschien. De tous ces artistes, à l'exception de Lorenzo Costa, on ne connaît aujourd'hui qu'une poignée d'œuvres, quand ce n'est pas une seule. Crevalcore, pour sa part, ne fut redécouvert que dans les années soixante. Et la *bottega degli Erri* n'a été étudiée sérieusement que dans les années quatre-vingt.

Que peut-on donc citer ? De Lorenzo Costa, nous évoquerons d'abord, bien que détruite, la *Vierge aux quatre saints* autrefois à Berlin : il nous en reste huit figures de saints qui appartenaient aux pilastres (Atlanta). Puis la *Crucifixion* d'Altenburg, le *Saint Jérôme* de Bologne (San Petronio), le *Saint Sébastien* de Dresde et le vitrail de *Saint Jean à Patmos* (Bologne, San Giovanni in Monte) – vers 1485. Et aussi des ouvrages profanes, autrefois attribués à Ercole, tels le *Concert* de Londres et les petits tableaux évoquant la *Légende des Argonautes* (Padoue, Lugano, etc.). De Crevalcore, le *Portrait de la famille Sacrati* (Munich) et surtout les trois extraordinaires tableaux réapparus en 1984 seulement avec la *Madone à l'Enfant adorée par un ange* (Londres, collection privée). On y vérifie que, vers 1480-1485, l'imagination ferraraise faisait des prodiges dans un espace pierfranceschien avec, en parti-





614. Antonio da Crevalcore, *Madone à l'Enfant adorée par un ange.* Vers 1481-1485. 170 x 175 cm. Londres, collection privée.

610 612

culier, de somptueuses natures mortes. D'Antonio di Bartolomeo Maineri, son *Saint Sébastien* (1492, Bologne), musculeux mais néanmoins lumineux. D'un anonyme romagnol, une étrange et encore gothique *Madone à l'Enfant entourée de deux anges* (Édimbourg). D'un autre, la fantastique *Pala Bertoni* à Faenza, vers 1485. Dans la *bottega degli Erri*, nous choisirons, à Modène, le *Triptyque du Couronnement de la Vierge*, un grand polyptyque achevé en 1466 pour l'Oratorio della Morte, qui fait penser à un Cossa demeuré dans les frondaisons gothiques, et les *dossale* dont les deux frères s'étaient fait une spécialité, en particulier ceux qu'ils consacrèrent à *Saint Pierre martyr* (Parme), à *Saint Thomas d'Aquin* (Brno, New Haven, New York, San Francisco, Washington), et à *Saint Vincent Ferrier* (Vienne), avec leurs multiples scènes d'une délicieuse vivacité narrative. De Cristoforo da Lendinara, la grande fresque du *Jugement universel* au Duomo de Modène dans les années 1460, la dominatrice

611

Madone au collier (1482, Modène) et peut-être la sévère *Crucifixion avec donateur* (Vérone) que lui a attribuée Volpe. De Bianchi Ferrari, la *Crucifixion avec saint Jérôme et saint François* (Modène) et de Bartolomeo Bonascia, l'unique *Pietà* (Modène) de 1485.

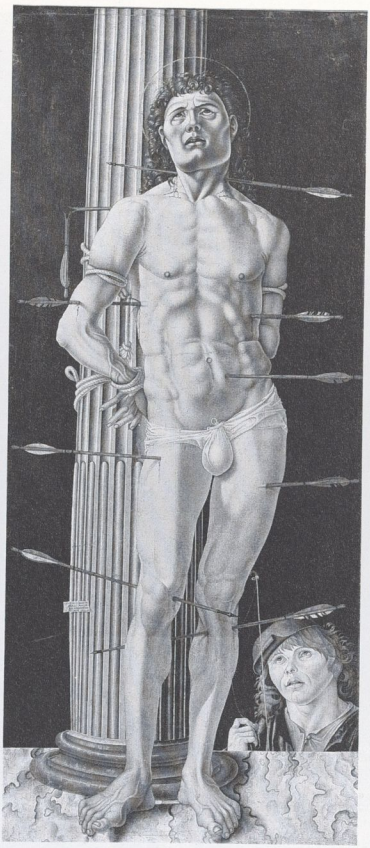
613

Une chose frappe dans ce catalogue : l'*officina ferrarese* s'adoucit dans la lumière pierfrancéschienne en s'éloignant de son origine. Ceci est notamment visible à Modène avec Lendinara, les Erri et Bonascia. Dans ce creuset qui s'étend dans la plaine au sud du Pô, les convergences et divergences de sources et d'influences sont d'autant plus difficiles à distinguer que les objets de comparaison sont rares et très souvent démantelés et dispersés. Des énigmes de l'*officina ferrarese*, la plus paradoxale est sans doute l'existence d'un Este *pittore* : Baldassare, fils naturel de Niccolò III et demi-frère par conséquent de Borso. Longtemps rejeté dans les limbes, on a tenté de l'identifier à ce « Vicino da Ferrara » que Longhi avait commencé à cerner, un artiste proche d'Ercole de' Roberti mais illuminé par Piero della Francesca. En réalité, Baldassare d'Este avait fait ses débuts à Milan, auprès des Sforza, entre 1461 et 1469. Il s'y montra indemne du démonisme expressif de Tura : le souvenir de Piero l'en avait sans doute détourné. Témoins sa *Crucifixion* (Paris, musée des Arts décoratifs) et son *Annonciation* (Ferrare, Cassa di Risparmio). Comme Cossa, Baldassare dut probablement à son éloignement de Ferrare d'avoir pu se soustraire au climat turanien. Son talent de portraitiste passait pour tout à fait remarquable mais il en reste peu d'exemples (on lui a naguère attribué sans aucune certitude les nombreuses figures de Borso que comptent les fresques de Schifanoia). Et ces exemples sont tardifs : ce sont le *Portrait de Tito Strozzi* (Venise, collection Cini), le *Portrait de Borso d'Este* (Milan, Castello Sforzesco) et surtout le *Portrait de femme* (collection privée) que lui a récemment attribué Zeri. On peut rapprocher celle-ci du beau profil de la donatrice dans la fresque (délabrée) des *Stigmates de saint François*

615. Anonyme romagnol, *Madone à l'Enfant entourée de deux anges.* 58,4 x 44,1 cm. Édimbourg, National Gallery of Scotland.

qu'a recueillie la pinacothèque de Ferrare. Parallèlement à cette activité courtisane, Baldassare semble avoir peint beaucoup d'ouvrages pieux jusqu'alors donnés à l'anonyme « Vicino da Ferrara ». Ils ont un caractère très ferraresque, tout en gardant quelque chose de la distinction pierfranceschienne. Le *Saint Jérôme* (Ferrare), vers 1475, n'a-t-il pas été attribué à Roberti, mais aussi à Cossa ? Ce rapprochement dit bien quel artiste était ce bâtard des Este, qui avait trouvé refuge dans la peinture. Ceci n'est pas la moindre bizarrerie qu'eût enfanté l'arrogante et tortueuse cour de Ferrare.

En voici une autre : vers 1490 fut peint un grand
617 tableau avec une *Mort de la Vierge* (Milan, Pinaco-
thèque ambrosienne) qui, d'une certaine manière,
590 fait écho à la *Mise au Tombeau* (Ferrare) exécutée quarante ans environ auparavant. L'une et l'autre demeurent sans nom. Celle-ci se voulait dignement expressive, celle-là est incroyablement agitée. Mais face au plus tardif de ces deux chefs-d'œuvre anonymes, on est frappé par l'archaïsme de son fond doré et par son caractère exotique, en cette fin du Quattrocento. On en avait du reste conclu que l'ouvrage, de sensibilité si ferraraise, pouvait avoir une origine sicilo-ibérique ! Une preuve de plus que cette peinture énergique, nerveuse, et parfois inquiétante, qui flamba autour de Ferrare, avait des affinités lointaines, dans le temps comme dans l'espace.



616. Antonio di Bartolomeo Maineri, *Saint Sébastien.* 1492. Bologne, Pinacoteca.

617. Anonyme ferrarais, *La Mort de la Vierge.* Vers 1485-1490. 152 x 230 cm. Milan, Pinacoteca Ambrosiana.

XXVI
Au fil des marches

Le lotissement politique de l'Italie engendra d'immenses bénéfices artistiques. Le goût du pouvoir venant au secours des impératifs religieux, on compte, au milieu du Quattrocento, plusieurs dizaines de cités d'importance inégale qui furent le fief d'un ou plusieurs peintres. Certaines étaient des communes à développement capitalistique et à velléités républicaines, d'autres des places fortes de condottieres assagis. Beaucoup demeurèrent profondément rurales, quelques-unes connurent une rapide expansion commerciale. Ici, la vogue de la peinture ne dura que deux ou trois décennies, là, elle se prolongea plus d'un siècle : affaire d'assise politico-financière autant que de tradition. Mais chercher dans les soubassements sociaux, économiques, les raisons de l'évolution stylistique propre à chaque cité, voire à chaque artiste, n'aboutit qu'à une impasse. On n'était pas progressiste ou conservateur en proportion de sa richesse financière ou terrienne. Et il n'était pas rare que le même commanditaire s'entourât d'œuvres d'inspiration dissemblable, voire opposée. La création artistique n'est pas plus fonction des flux monétaires que du rythme des récoltes. Qu'il s'agisse de l'habileté d'un seigneur de la guerre ou des compilations d'un humaniste, les liens que l'on peut relever ici ou là entre un artiste et son environnement restent accidentels. Beaucoup plus significatifs, les voyages des uns et des autres, leurs échanges occasionnels, et le degré d'isolement ou d'ouverture de leur implantation.

En fait, les microsociétés quattrocentesques reposaient sur les initiatives d'une poignée d'individus. Certains prirent ici et là conscience de leur pouvoir d'embellissement et de ses aspects gratifiants. Ils s'enquirent alors d'artistes susceptibles de les satisfaire. Le mécénat n'est jamais désintéressé. Mais plus souvent, en Italie centrale surtout, on vit dans les années 1420-1460 les manifestations excacerbées du sentiment religieux solliciter les peintres. Une sorte d'anxiété collective sévissait, entretenue avec ardeur par les prédicateurs franciscains, dominicains et autres. Ceux-ci n'entendaient pas seulement édifier les ouailles mais, jouant de leur émotivité, faire courber les têtes. Les commandes ecclésiastiques en appelaient donc à l'exagération expressive, avec figures impétueuses et impérieuses, à l'irréalisme en somme. À quoi se prêtait l'héritage du « gothique tardif » à condition de le renouveler. Car on n'attendait point là des peintres qu'ils soient courtois, ni nostalgiques, ni mondains, mais qu'ils montrent de la véhémence, secouent les fidèles, les fassent frémir en somme. Qu'ils craignent pour leur salut et fassent pénitence!

Au fur et à mesure que le mouvement renaissant s'élargit à partir de Florence et de Padoue, il devait ainsi rencontrer des résistances, qui le conduisirent à se diversifier. Il n'exista pas un « style renaissant » comme il y eut un « style international ». La diffusion des concepts florentins ou des modes padouans s'effectua au gré des rencontres : certains les adoptèrent, d'autres les adaptèrent à leur tempérament, ou bien les récusèrent. Le naturalisme irréaliste ne connut pas moins de succès que l'idéalisation rationnelle.

On assista à une individualisation de la peinture qui s'accompagna d'une promotion (sociale) de l'artiste. Chacun se mit en quête de sa différence, rivalisant d'originalité avec un nombre croissant de concurrents. Il y eut certes de grandes tendances, comme le courant « plastico-linéaire » et la *pittura di luce* à Florence, ou, au-delà, le pierfranceschisme et le squarcionisme. Se borner à les distinguer, à les opposer, puis à classer les peintres dans tel ou tel courant serait ignorer la multiplicité fréquente de leurs affinités et leurs emprunts quelquefois contradictoires. Les sources peuvent être les mêmes, les dosages sont variables. Ceux-ci font que les compagnons d'un moment ou d'un lieu, d'un maître ou d'une école, ne se ressemblent guère. La génération de 1430 s'affirma d'une rare fécondité, offrant une foison d'interprétations plus ou moins avancées, plus ou moins archaïques. Dans les seules Marches ne vit-on pas Crivelli et quelques autres tourner le dos à ce qui se passait du côté d'Urbino, et les peintres de Camerino osciller entre Padoue et Piero della Francesca ?

618. Giovanni Angelo d'Antonio (?), *Scène d'hôpital.* Vers 1470.
146,5 x 96,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts, Charles Potter Kling Fund.

619. Bartolomeo di Tommaso, *Les Funérailles de saint François.* 1425-1430. 25,2 x 50,8 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

BARTOLOMEO D'ANCÔNE

Peu de régions offrent un exemple aussi frappant que les Marches de ce climat aléatoire. Coincées entre les Apennins et l'Adriatique, deux cent cinquante kilomètres de long et cinquante à soixante-dix de large. Entrecoupées de contreforts montagneux, les vallées abritent de gros bourgs : Fabriano, San Severino, Ascoli Piceno. Sur les hauteurs, on trouve de petites seigneuries : Camerino et Urbino. Les ports – Ancône et Pesaro – ne sont pas en mesure de concurrencer Venise. Il n'y a point de centre dominant. Cette géographie autorisait la coexistence à quelques dizaines de kilomètres, parfois moins, de goûts et de styles différents, pour ne pas dire divergents. C'était un terrain propice au conservatisme, ou à l'indépendance, ou encore à l'envie d'aller voir ailleurs. Dès le début du Quattrocento, la peinture s'y développe, puis, au fur et à mesure que le siècle avance, la Renaissance y impose ses lumières à travers le crépuscule gothique.

En 1425, vivait ainsi à Ancône un jeune peintre né de l'autre côté des Apennins, à Foligno, près d'Assise : son nom, Bartolomeo di Tommaso, demeura inconnu de l'historiographie jusqu'à ce que Longhi, en 1926, y fît allusion à propos de Lorenzo da Viterbo. Il fallut encore attendre trente-cinq ans pour que Zeri en publiât la première étude approfondie. Pourtant, cet homme avait peuplé pendant un quart de siècle les églises des Marches et de l'Ombrie de fresques et de tableaux. Il fut ensuite appelé à Rome par le pape, en même temps que Fra Angelico, et avant Piero della Francesca ! Ce Bartolomeo di Tommaso était, il est vrai, tout le contraire d'un académique. Cet excentrique échappait même aux classifications : ni gothique tardif, ni prérenaissant.

620. Bartolomeo di Tommaso, *La Mise au Tombeau.* 1432. Pérouse, Galleria Nazionale dell' Umbria.

621. Bartolomeo di Tommaso, *La Capture du Christ.* Vers 1437.
22,2 x 43,2 cm. New York, Metropolitan Museum, Gwynne Andrews Fund.

À Ancône, où il est documenté jusqu'en 1439, Bartolomeo di Tommaso avait eu le loisir de connaître le gothique vénitien et les peintres de Camerino, des Salimbeni à Carlo da Camerino et à Arcangelo di Cola. Sans doute s'était-il fait également une idée du gothique bolonais et, en particulier, de Giovanni da Modena encore actif lorsque Bartolomeo débute. Autant de nourriture pour un esprit peu conformiste tel qu'on peut le découvrir dans le panneau de prédelle conservé à Baltimore
619 (Walters Art Gallery) représentant les *Funérailles de saint François.* La scène y est bondée. On s'y presse autour du catafalque. Les physionomies y sont vivaces, les couleurs brillantes et le penchant du peintre pour le burlesque, sinon pour le grotesque, se traduit par un spectacle « brueghelien » d'infirmes qui se traînent vers le saint dans l'espoir d'un miracle. Bartolomeo n'était pas porté à la solennité ; il faut croire que ses commanditaires non plus. Le triptyque qu'il peignit en 1432 pour le fils de Corrado Trinci, seigneur de Foligno, n'est pas un ouvrage apaisant. Le rythme en est marqué avec vigueur par les plis des vêtements, les gestes des mains et la netteté des visages et des chevelures qui semblent ciselés. Cette *Vierge à l'Enfant trônant entourée de saints* est mi-hiératique, mi-mélancolique, le bébé musclé, agité, et les anges se croisent étrangement les bras. Tout ceci est assez irréel mais ne manque pas de force plastique. On est moins déconcerté si l'on pense à Sassetta (qui peint alors la
68 *Madone des neiges*), et à Giovanni di Paolo à l'ouvrage à un peu plus d'une centaine de kilomètres de là. Les panneaux de la prédelle ont bien quelque chose de siennois : la *Prière au jardin des Oliviers* et la *Capture du Christ* (Vatican), la *Montée*
20 *au Calvaire* (Avignon) et la *Mise au Tombeau* (Pérouse) baignent dans une atmosphère crépusculaire animée de figures insolites et ponctuée de taches de couleurs vives. D'autres panneaux de prédelle appartenant à un polyptyque disparu, avec la *Capture du Christ* et la *Lamentation et mise au Tombeau* (New York) mêlent encore davantage rythme et plasticité dans une mise en scène aussi emphatique que subtile. Bartolomeo di Tommaso travailla tout au long de la côte Adriatique au nord d'Ancône, de Fano à Cesena, en même temps que dans sa cité natale, Foligno, où il se maria et s'installa en 1442. De Terni à Camerino, il ne refusait aucune commande qui le plus souvent lui vinrent des franciscains. À Foligno même, il exécuta une série de fresques dont il subsiste notamment un *Martyre de sainte Barbe* et une *Prédication de saint Antoine de Padoue.* Il y développa à l'échelle murale ses potentialités émotives et formelles. Sa sainte Barbe est traitée d'une manière imprévue : on la voit traînée en prière par les cheveux dans un paysage insolite, sous le regard de moniales figurées en modèle réduit. Quant à son saint Antoine, on le découvre peu avenant en chaire, à proximité d'une Vierge elle-même peu affable, qui paraît ignorer la donatrice agenouillée à ses pieds. L'ensemble exprime un fanatisme religieux incontestable.

621

Comme on l'a dit plus haut, dans de nombreuses petites cités d'Italie centrale (mais aussi à Sienne, nous l'avons vu) existait au beau milieu du Quattrocento une forte demande d'images propres à maintenir le troupeau des croyants dans le droit chemin. Les humanistes ne peuplaient pas les bourgades comme Foligno, où l'on rencontrait par contre moult frères prêcheurs agitant la menace de l'Enfer. Maître de la tension psychologique et de la force expressive, Bartolomeo di Tommaso offrait à qui voulait une peinture enflammée comme une prédication.

C'est dans une autre bourgade, Terni, sur la route de Rome, que Bartolomeo allait précisément donner

622. Bartolomeo di Tommaso, *Le Jugement universel.* Vers 1450. Terni, église San Francesco.

622 le meilleur de son inconvenant tempérament en peignant en l'église San Francesco le *Jugement universel.* Cela se passait vraisemblablement vers 1450, pense-t-on, c'est-à-dire peu ou prou à l'époque où Van der Weyden officiait à Beaune. Mais rien à voir ici avec la sévérité et la dignité du grand Flamand. Au contraire : comme le répètent tous les guides, la chapelle Paradisi (du nom mal à propos des commanditaires) est « dantesque ». La colère de Dieu s'affiche en formes hyperboliques, avec, comme l'écrit Zeri, « une phobie spasmodique pour la ligne droite et la géométrie plane ». Un délire de spirales, zigzags et autres circonvolutions, le concave succédant au convexe et les distorsions aux ondulations. Inutile de dire que prophètes et apôtres, anges et saints ne sont guère aimables. Quant au Christ, gigantesque, il désigne les élus et les damnés du même geste sans appel. Un rythme âpre commande cet ensemble de figures ; il est manifeste que nul n'est là pour plaisanter. Le peintre démontre la plus parfaite indifférence à l'égard des sentiments des spectateurs comme des règles de la perspective. Cependant, cette imagination agressive, violente, et probablement terrifiante pour les contemporains n'a guère d'équivalent. Elle rappelle les visions fantasques de Giovanni da Modena ou de Belbello da Pavia, mais il s'y ajoute une véhémence sarcastique qui dut surprendre les fidèles. Qu'en pensèrent les Paradisi ? Bartolomeo répondait-il à leur attente ou était-il lui-même un forcené de la foi ?

On ignore si Bartolomeo peignit ces fresques avant ou après 1451, date de son séjour à Rome, qui ne se trouve jamais qu'à une centaine de kilomètres de là. Sans doute cet ouvrage y fit-il quelque bruit. On ne sait pas davantage ce qui lui fut ordonné par Nicolo V ni ce qu'il pensa, pour sa part, de... Fra Angelico. Observons seulement que ce pape ne faisait guère de différence, lui, entre « Renaissance » et « pseudo-Renaissance », entre le grand Florentin et ce « provincial ».

Vers le milieu du Quattrocento, nous avons donc un artiste qui évolue, comme Piero della Francesca, de part et d'autre des Apennins, quoique plus au sud. Il est plus ou moins informé des innovations toscanes mais en tient encore moins compte que les Siennois à la même époque. Il peint des triptyques dont les figures aux formes précises ont une présence sévère malgré le jeu des combinaisons chromatiques. Le triptyque avec la *Madone trônant entourée de saints* (Urbino) supporte la comparaison avec Sassetta. Le triptyque avec le *Couronnement de la Vierge* (Vatican), exécuté pour la collégiale de Camerino et comportant dans les panneaux latéraux la *Nativité* et l'*Adoration des*

Mages, réunit également des figures impassibles dans une gamme aussi riche qu'antinaturaliste. On admire l'assurance imperturbable de Bartolomeo di Tommaso, imposant sa propre vision à quelques dizaines de kilomètres d'Urbino. Le « gothique » agonise ? Eh bien ce n'est pas une raison pour suivre la mode ! Tommaso joue les « attardés », mais il n'est pas « courtois » le moins du monde. Maussade, dirait-on plutôt.

Sa façon de bouder les nouveautés et de se réfugier dans l'intensité dramatique sera un exemple sans doute décisif pour toute une série de peintres (de Nicola d'Ancona à Matteo da Gualdo, et de Niccolò di Liberatore à Ludovico Urbani) qui, à l'ombre de la Renaissance, maintiendront la flamme vacillante de l'irréalisme. Mais son influence agira peut-être moins directement que par le climat qu'il aura contribué à entretenir dans les petites seigneuries des Marches et de l'Ombrie. De son vivant il aura quelques suiveurs : citons Nicola da Siena, actif de 1442 à 1470 autour de
623 Norcia (la *Résurrection*) et de Cascia (fresques de la *Passion du Christ* à Sant' Antonio Abate, datées de 1461) et Paolo da Visso, dans le sud des Marches à la même époque, auteur notamment de plusieurs
624 *Madone à l'Enfant* (Avignon, Ascoli Piceno), d'une perplexité très distinguée.

623. Nicola da Siena, *La Résurrection.* Vers 1450-1460. Norcia, museo della Castellina.

624. Paolo da Visso, *Madone à l'Enfant.* Vers 1460. 125 x 48 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

LES PEINTRES DE CAMERINO

Lorsque Bartolomeo di Tommaso livra son *Triptyque du Couronnement* à Camerino, l'apanage disputé des Varano, il croisa probablement d'autres *vaganti*, peintres errants comme lui, qui allaient et venaient d'une commande à l'autre. Perchée sur une hauteur, à près de sept cents mètres d'altitude, Camerino avait déjà au début du Quattrocento deux artistes notoires, Carlo da Camerino et Arcangelo di Cola : le premier était sensible à l'influence du Trecento bolonais, et le second avait séjourné à Florence au temps de Masolino et de Masaccio. Dans les années 1440, trois jeunes peintres originaires du lieu étaient en quête d'autres horizons : Giovanni Boccati, Girolamo di Giovanni et Giovanni Angelo d'Antonio. Boccati était probablement l'aîné : en 1445, suivi de Giovanni Angelo, il gagna Pérouse, puis Florence en 1448, avant d'aller, seul, à Padoue où Girolamo di Giovanni se rendit en 1450, directement.

À son arrivée à Pérouse, Boccati était déjà maître
5, de ses moyens. Témoin sa grande *Madonna del Per-*
7 *golato* (Pérouse) où, dans une lumière empruntée à Domenico Veneziano, un chœur d'anges rappelle Filippo Lippi tandis que les scènes de la prédelle évoquent Van Eyck, le mouvement en plus. Dome-

625. Giovanni Boccati, *La Montée au Calvaire*, prédelle de la *Madonna del Pergolato*. 1447. 41 x 73,5 cm. Pérouse, Galleria Nazionale dell' Umbria.

626. Giovanni Boccati, *Madonna del Pergolato*. 1447. 248 x 314 cm. Pérouse, Galleria Nazionale dell' Umbria.

nico Veneziano avait séjourné à Pérouse quelques années auparavant ; mais cela ne suffit pas à expliquer l'animation du petit monde qui entoure cette *Madone de la treille*. On a donc supposé que Boccati avait vu les premières œuvres de Lippi soit à Florence, soit à Padoue. Peut-être même était-il passé par Venise, via la mer, comme le donne à penser le décor maritime des trois *Scènes de la Passion* composant la prédelle. Si la perspective en est hasardeuse, leur caractère narratif est marqué d'une attention minutieuse tant à l'expressivité des attitudes et des visages qu'à la précision du paysage. Chaque panneau constitue, sous un ciel où se balancent les nuages, un microcosme avec ses villes et ses champs, ses îles et ses vaisseaux. Bref, Boccati avait déjà beaucoup vu : et le monde, et la peinture.

Trois petites *Crucifixion* (Esztergom ; Venise, collection Cini ; Venise, Ca d'Oro) remémorent Van Eyck interprété par Domenico Veneziano ; une petite *Adoration des Mages* (Helsinki) cite Gentile da Fabriano. Ainsi Boccati connaissait-il la peinture à la fois florentine et flamande lorsqu'il arriva à Padoue, assez pour n'être que modérément impressionné par le naturalisme imaginatif de Squarcione. On peut croire que son style, pour ne pas dire sa formule, était au point lorsqu'il revint à Camerino en 1450. On le vérifie dans sa *Madone trônant entourée d'un chœur d'anges* (Ajaccio), partie centrale d'un polyptyque dispersé entre Oberlin (*Saint Jean Baptiste et saint Sébastien*), le Vatican (*Saint Antoine et sainte Claire*) et Turin (*Crucifixion*). La fraîcheur éclatante du coloris, l'attitude pleine de retenue de la Madone, l'architecture antiquisante du trône, avec ses chapiteaux, médaillons et guirlandes, les putti mangeant des cerises, ainsi que l'expressivité nerveuse des figures de la *Crucifixion*, tout cela ne laisse aucun doute sur sa facilité à assimiler les leçons les plus diverses. Boccati se rendit-il alors à Urbino comme on l'a supposé ? On lui a attribué (mais on les a prêtés aussi à Uccello !) quelques

627. Giovanni Boccati, *La Crucifixion*, prédelle de la *Madonna del Pergolato*. 1447. 41 x 65,5 cm. Pérouse, Galleria Nazionale dell' Umbria.

morceaux épars d'une fresque comportant des figures de guerriers. Y rencontra-t-il Piero della Francesca ? La *Madone de l'orchestre* (Pérouse), outre des réminiscences padouanes, donnerait à le penser. C'est un ouvrage dont l'animation est accentuée par une perspective qui semble soulever le baldaquin autour duquel se pressent les anges ; on retrouve cependant dans le visage calme et réservé de la Vierge, comme dans le regard de certains anges, un vague souvenir de Piero. Celui-ci se trouvait à Rimini, en 1451, quand Giovanna, la fille de Sigismondo Malatesta, se rendit à Camerino pour épouser Giulio Cesare Varano.

Quoi qu'il en fût, Boccati perdit inexplicablement de vue ses modèles en cherchant à en faire la synthèse : ses figures se fragilisèrent, sa lumière devint vitreuse et son coloris exsangue. Son *Polyptyque de Belforte*, daté de 1468, est aussi fastueux et décoratif que le souhaitaient sans doute les commanditaires, mais il marque une régression. Ce qui reste du *Triptyque de Nemi* (près de Macerata), vers 1470, nous induit à regretter sa mutilation : on admirera le rare lyrisme de ses anges musiciens et le tendre chromatisme qui les accompagne. Mais l'inconstance du peintre se manifeste aussi à cette époque dans de multiples madones : ainsi la luminosité un peu froide de la *Madone allaitant* (Pérouse) baigne-t-elle des formes où l'on perçoit, sur un fond d'or, l'écho de Piero ! Hybride et instable, Boccati fut-il victime des exigences provinciales de ses clients ou de son propre manque d'ambition ? C'est difficile à dire. Il ajuste la perspective au petit bonheur dans un climat de narration fantaisiste ; il demeure étranger aux concepts de clarté et d'unité ; il erre en marge d'un mouvement renaissant qu'il n'ignore pas, qu'il ne refuse pas, mais qu'il ne semble pas comprendre. Le plus

628. Girolamo di Giovanni da Camerino, *L'Annonciation avec donateur et Pietà*. Vers 1455-1460. Camerino, Pinacoteca.

629. Girolamo di Giovanni da Camerino, *Madone de la Miséricorde*. 1463. Camerino, Pinacoteca.

curieux est qu'ayant peint quelques tableaux d'une séduction un peu facile, il eût soudain produit une œuvre qui ne lui ressemblait pas : sa *Pietà* (Pérouse) signée et datée de 1479, est d'une violence inattendue, à l'expressivité populaire, qui se compare avantageusement avec celle du nouvel astre de la Renaissance ombrienne : Perugino.

Cette sorte de fusion entre la lumineuse monumentalité de Piero della Francesca et les insolites métamorphoses de Padoue qu'esquissa parfois Boccati, son compatriote Girolamo di Giovanni s'y employa d'une autre manière. Datée de 1449, à Camerino, sa fresque de la *Madone et l'Enfant entourés de saint Antoine de Padoue et de saint Antoine abbé* témoigne déjà d'une affinité inattendue à cette date et en ce lieu avec Piero. Girolamo en fut-il le compagnon auprès de Domenico Veneziano ? Quelques années plus tard, après le voyage à Padoue, l'*Annonciation avec donateurs* (Camerino) a 628
des accents à la fois padouans et urbinates. Les données perspectivistes et luministes de Piero y sont interprétées dans l'esprit antinaturaliste des squarcionesques. On y trouve des architectures improbables et, dans la *Pietà* de la lunette, un autoportrait saisissant de vérité instantanée. Avec la *Vierge trônant entourée de quatre anges* (Venise, collection Cini), avec la *Madone et l'Enfant entourés de saint Antoine de Padoue et saint Jean Baptiste* (Milan), avec surtout la *Madone de la Miséricorde* (Camerino) en 1463, la greffe entre figures impavides et construction de l'espace est réalisée. Pendant une dizaine d'années, le style de Girolamo, fait d'équilibre entre tension dramatique et mesure formelle et lumineuse, ne changea guère. Ses *Crucifixion* (Sarnao, Camerino, Brno, Urbino), son *Saint Jean Baptiste* 631
(Avignon) sont d'une simplicité pathétique. Contrairement à Boccati, Girolamo di Giovanni ne semble avoir eu de difficulté ni avec les règles perspectivistes, ni avec la mise en place des volumes. Jusqu'au jour où il subit à son tour une involution parallèle, en s'orientant vers un graphisme gothicisant. Témoin son anachronique *Polyptyque de Gualdo Tadino* (Milan) à deux ordres superposés, daté de 1473. À quoi doit-on cette régression ? Peut-être à l'exemple mal compris de Crivelli qui venait d'arriver dans les Marches.

Deux pas en avant, un pas en arrière. Pourquoi ces hésitations des peintres de Camerino devant le rationalisme renaissant ? Il serait trop simple de parler de provincialisme : Boccati avait séjourné à Padoue et travaillé à Urbino ; Girolamo di Giovanni avait connu très tôt les premières œuvres de Piero comme de Mantegna. Des commanditaires plus ou moins rétrogrades pouvaient freiner l'innovation, mais il ne manque pas d'artistes qui n'en ont cure et savent imposer leur vision. À toute époque, il existe des peintres sous influence, dont la personnalité n'égale pas le talent. Leurs œuvres peuvent être admirables mais elles nous rappellent quelqu'un

630. Giovanni Boccati, *Madone de l'orchestre*. 1450-1455. 128 x 94 cm. Pérouse, Galleria Nazionale dell' Umbria.

d'autre. A l'inverse, un artiste resté quelque peu rustique montre parfois un caractère imprévu.

C'est le cas pour le Maître de Patullo. Cet inconnu accompagna sans doute Girolamo di Giovanni à Padoue. Il exécuta dans un petit oratoire
632 rural, près de Camerino, des fresques de la *Passion du Christ* à la ligne mordante, au coloris agressif. Il s'agit d'un peintre instinctif, peu soucieux de plaire. Si le Maître de Patullo se souvient de la chapelle Ovetari, il n'hésite pas à en donner une interprétation personnelle, quitte à effarer le spectateur plus qu'à le subjuguer.

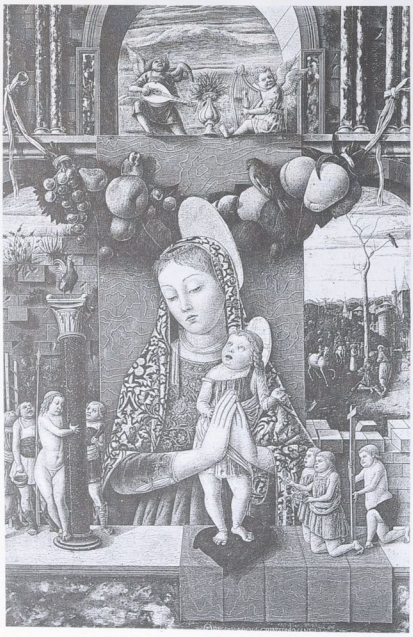
Mais un suiveur peut aussi parfois se révéler original : c'est le cas du Maître des Tavole Barberini,
635 auteur de deux panneaux avec la *Naissance de la*
618 *Vierge* (New York) et la *Présentation de la Vierge* (Boston) qui n'ont pas fini d'intriguer connaisseurs et historiens. Ce sont là les indubitables chefs-d'œuvre de la connexion Urbino/Padoue. Seule leur provenance est connue car le cardinal Antonio Barberini s'en empara à Urbino au XVIIe siècle. Leur attribution fut longtemps aussi *vagante*, flottante, que les peintres de Camerino. On les donna successivement à un proche de Domenico Veneziano, de Piero della Francesca ou de Boccati, mais aussi à Giovanni di Francesco, à Marco Zoppo, voire à Leon Battista Alberti ! Du beau monde, assurément. On trouve, en effet, dans les *Tavole Barberini* une gamme de gris perle, de rose, de blanc ivoire et d'azur, ainsi que l'application un peu désunie des principes de la construction perspectiviste, avec des figures lippesques, une certaine saveur nordique, et des architectures rappelant les « cités idéales » urbinates. De quoi permettre toutes les suppositions. Fra Carnevale, collaborateur de Lippi, qui s'en vint travailler à Urbino semblait remporter les suffrages. Mais Zeri, voici trente ans, réunit un faisceau d'indices impressionnant (qui n'ont pas désarmé, cependant, les champions de Carnevale) en faveur de Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino, dont on suit la trace à Pérouse en compagnie de Boccati, puis à Florence où il reste jusqu'en 1451, avant de revenir à Camerino. Voici les pièces de ce puzzle :
633 une *Annonciation* (Washington) évoquant à la fois Lippi et Domenico Veneziano, donc probablement peinte à Florence vers 1450 ; une *Crucifixion* (Venise, collection Cini) que l'on attribua également à Piero et à Zoppo ; une série de *Saints* (Loreto, Milan) pour lesquels on prononça les noms de Zoppo et de Nicola d'Antonio ; et une *Annonciation* (Munich) de caractère florentin, qui pourrait avoir été exécutée vers 1456.

On devine là un peintre ambulant, regardant deci de-là, ayant approché Domenico Veneziano, Lippi, Piero, Alberti et connaissant, peut-être indirectement, Padoue, comme l'indiquent entre autres les reliefs figurant sur la façade de palais imaginaires des scènes mythologiques et allégoriques. Les des-

631. Girolamo di Giovanni da Camerino, *Saint Jean Baptiste.* 1455-1460.
205 x 83 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

632. Maître de Patullo, *La Mise au Tombeau.* Vers 1460 (?).
Camerino, Pinacoteca.

633. Giovanni Angelo d'Antonio, *L'Annonciation.* Vers 1450. 87,6 x 62,9 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



634. Carlo Crivelli, *Madone avec les symboles de la Passion.* Vers 1450-1460. 71 x 48 cm. Vérone, Museo di Castelvecchio.

sins de Jacopo Bellini, en outre, ne lui étaient peut-être pas inconnus. Un artiste doué d'une capacité d'assimilation assez surprenante qui, loin de pastiche ses modèles, aurait laissé derrière lui, avec les *Tavole Barberini*, un insoluble rébus. Un peintre de cour (familier des Medici, nous le savons grâce à trois lettres parvenues jusqu'à nous, mais fréquentant aussi les Varano, les Malatesta et les Montefeltro), et sans doute un dilettante : Giovanni Angelo ne se dit-il pas « *depintore da Camerino qual sonava di lioto*[1] » ? Le raffinement antique de ces deux scènes sacrées serait donc le fait d'un joueur de luth ? En fait, les pieux événements y sont traités avec beaucoup de... recul et une grande distinction tant formelle que chromatico-lumineuse. Au point qu'on hésite à ne pas prendre les *Tavole Barberini* pour des ouvrages profanes. Ceci nous autorise à penser qu'il furent peut-être peints vers 1470 pour Federico di Montefeltro. De quoi nous laisser admiratifs et perplexes. Mais ceci nous fait également prendre conscience des libertés dont un artiste commençait à disposer face aux sujets qu'il traitait, à ses prédécesseurs et à ses commanditaires. Alors, Giovanni Angelo ou Fra Carnevale ? Ce dernier, depuis quelque temps, a de nouveau des champions qui arguent de la composante lippesque des *Tavole*. Mais qu'importe au bout du compte ? Moine ou musicien, ce peintre avait l'esprit fantasque et l'imagination délicate.

LE MAGICIEN D'ASCOLI PICENO

Peut-on en dire autant, à la même époque, d'un peintre qui allait emplir les églises des Marches pendant un quart de siècle de ses saintes figures à la féroce élégance ? Le Vénitien Carlo Crivelli était arrivé là via la Dalmatie, on ne sait trop pourquoi ni comment. Né dans la cité des Doges peu après 1430, il avait décampé en 1457 à la suite d'une sombre affaire d'adultère. Avait-il fait son apprentissage auprès d'Antonio Vivarini, le dernier des « gothiques » vénitiens ? Débarqua-t-il directement à Padoue comme le suggère la parenté avec Schiavone de ses premières œuvres – la *Madone à l'Enfant* (San Diego), la *Madone avec les symboles de la Passion* (Vérone) ? On l'ignore. Il semblerait qu'il eût suivi Schiavone en Dalmatie, lorsque celui-ci y retourna en 1462, et qu'il eût passé plusieurs années à Zara. Sa première œuvre documentée, encore intacte, est un important polyptyque qu'il signa en 1468 à Massa Fermana, dans les Marches. L'année suivante, il se trouvait à Ascoli Piceno, sur le versant des Abruzzes : il devait y demeurer jusqu'à la fin de ses jours, vers 1494-1495, à la tête d'une *bottega*

1. « Peintre de Camerino jouant du luth. »

635. Giovanni Angelo d'Antonio (?), *Scène d'hôpital.* Vers 1470.
144,8 x 96,2 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers & Gwynne Andrews Fund.

636. Carlo Crivelli, *Saint Georges.* 1472. 95 x 33 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund.

637. Carlo Crivelli, *Saint Georges et le dragon.* 1470. 90 x 46 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

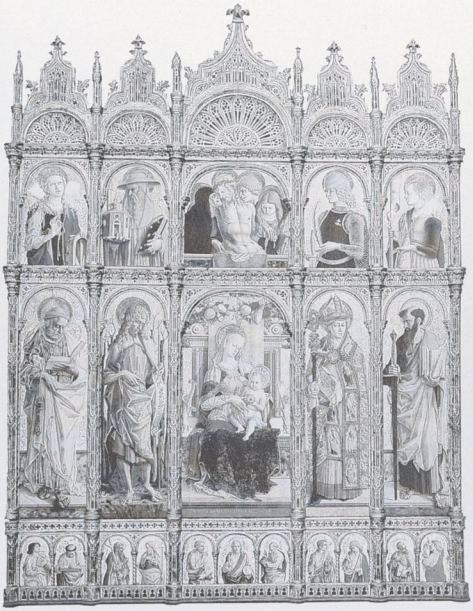
considérable. Ainsi répandit-il pendant vingt-cinq ans sa production dans les Marches jusqu'à Ancône, Camerino et Fabriano. Un artiste périphérique, en somme, travaillant loin des grands centres, ce qui sauva nombre de ses ouvrages de la destruction. Mais pas de l'oubli : on doit encore à l'abbé Lanzi sa redécouverte à la fin du XVIIIe, et aux « préraphaélites » sa résurrection (la plus grande concentration d'œuvres de Crivelli se trouve à Londres).

Ses fonds d'or et ses corniches gothiques n'ouvraient pas la voie à l'avenir, il faut bien le dire. Aujourd'hui, son art nous paraît à la fois outrancier et raffiné, avec ses volumes fantomatiques livrés à une débauche ornementale. Il y a quelque chose de « réactionnaire » dans l'ambiance fantastique où baignent ses échantillons du réel. Cependant, son élégance n'a rien de précieux, ses formes métalliques sont animées d'une énergie indomptable, et ses arabesques sont d'une rare vigueur.

Crivelli se détourna des concepts renaissants que ses congénères à Padoue se plaisaient alors à métamorphoser. Son expressionnisme aussi agressif que somptueux refusa la rationalité florentine, mais aussi les ambitions antiquisantes de Mantegna. Ce Vénitien en exil préféra jouer de la couleur en magicien, en procédant aux rapprochements les plus bizarres et aux contrastes les plus insolites. Lointain héritier de Byzance, il s'enferma dans un hiératisme baroque. L'excentricité de son œuvre est d'autant plus significative qu'il ne vivait pas bien loin d'Urbino, ni de Pesaro : put-il ignorer la conjonction Piero della Francesca, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, d'où naquit la Renaissance vénitienne ? S'il en tira, semble-t-il, quelques enseignement particuliers, son affaire est ailleurs. Grand peintre religieux, au service de communautés isolées, attardées, il leur imposa une vision qui n'était guère dévote. La violence tragique de ses

pietàs ne reculait pas devant le grotesque. La vérité de ses détails nous semble toute terrestre. Ses fiers chevaliers n'ont rien de courtois, ils sont follement frisés, outrageusement caparaçonnés. Ses saintes sont ambiguës, provocantes. Ses madones réunissent tous les atouts de la beauté en un parfait ovale cerné d'or, de perles et de rubis : elles n'incitent pas à la méditation. L'art de Crivelli tiendrait plutôt de la sorcellerie.

Qu'il eût rencontré un accueil fervent auprès des notables locaux ou des églises conventuelles doit-il nous étonner ? Il n'y avait guère de lettrés ni d'humanistes dans les environs d'Ascoli Piceno, il n'y avait même pas de tradition chevaleresque. On ne demandait pas au peintre d'évoquer un passé imaginaire, ni de célébrer les fastes seigneuriaux ; on ne lui réclamait ni mythologies, ni allégories ; on attendait qu'il donnât à la foi toute la richesse concevable. Pourtant l'évolution stylistique de Crivelli fut moins simple qu'il ne pourrait sembler au premier regard. Le *Polyptyque de Massa Fermana* (demeuré intact), en 1468, et le *Polyptyque di Porto San Giorgio* (dispersé entre Boston, Detroit, Washington, Tulsa, Londres et Cracovie !), en 1470, sont encore d'esprit padouan, dominés par le souvenir de Lippi et de Mantegna. On voit, par exemple, dans le *Saint Georges et le dragon* (Boston) 637 que Crivelli a quelque idée de la perspective et sait scruter le réel avec précision, mais c'est la tension des figures, l'agilité du graphisme qui font de ce panneau l'un de ses premiers chefs-d'œuvre. Crivelli n'était ni retardataire, ni intemporel ; il connaissait les recettes à la mode et, à l'occasion, le démontrait. Était-ce pour répondre aux goûts de sa clientèle provinciale ou parce qu'il obéit à ses propres penchants qu'il choisit de se tenir à l'écart du mouvement renaissant ? Le fait est qu'il privilégia l'énergie linéaire et la splendeur chromatique, au service d'une stupéfiante intensité fantastique.



638. Carlo Crivelli, *Polyptyque du Duomo* d'Ascoli. 1473. 270 x 270 cm. Ascoli Piceno, Duomo.

639. Carlo Crivelli, *L'Annonciation.* 1486. 207 x 147,6 cm. Londres, National Gallery.

On a bien entendu cherché des précédents dans un « style adriatique » dont Bartolomeo di Tommaso, actif à Foligno et à Terni, eût été l'initiateur durant sa jeunesse à Ancône, entre 1425 et 1433. Dans les années 1470, Nicola di Maestro Antonio et Niccolò di Liberatore, dit l'Alunno, avaient été ses héritiers, et ce dernier exerça une influence certaine sur Crivelli, dont les prédelles peuplées de saints aux attitudes frénétiques et aux visages caricaturaux contrastent souvent avec la solennité des figures centrales. En fait, cette solennité reste très relative, si l'on considère les trois polyptyques qui se succèdent entre 1471 et 1473. On parlera plutôt de coquetterie devant la Marie Madeleine si élégante et si troublante du *Polyptyque de Montefiore* 642 (dispersé dans neuf musées, jusqu'à Honolulu !) ou devant le harnachement ostensible de *Saint Georges* (New York) dans le *Polyptyque* dit *de 1472.* De même, on se demandera ce qui agite les apôtres du 636 *Polyptyque d'Ascoli.* 640

640. Carlo Crivelli,
Deux Apôtres,
prédelle du
Polyptyque d'Ascoli.
1473.
27 x 40 cm. Ascoli Piceno,
Duomo.

641. Carlo Crivelli,
Madone à l'Enfant.
Vers 1480.
21 x 15 cm. Ancône,
Pinacoteca Francesco Podesti.

642. Carlo Crivelli,
Sainte Catherine, saint Pierre et sainte Madeleine,
détail du *Polyptyque de Montefiore*
démembré. Vers 1470.
174 x 162 cm. Montefiore dell' Aso, collégiale de Santa Lucia.

643. Carlo Crivelli, *Madone sur un trône confiant les clefs du paradis à saint Pierre.* Vers 1483. 191 x 196 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

644. Ludovico Urbani, *Vierge à l'Enfant entourée d'anges.* Vers 1480-1485. 130 x 70 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

Celui-ci, demeuré entier, permet d'observer à la fois la diversité et l'unité dont Crivelli est capable : au premier abord, on y est frappé par la subtilité et l'âpreté de l'expression qui s'imposent sans se contredire. Notre regard se tourne ensuite vers la *Madone à l'Enfant* aussi noble que gracieuse que surplombe une *Pietà* tragique. Puis il passe en revue chaque personnage doté d'une expression différente : de la béatitude à l'expectative, de la rudesse à la méditation. Notre examen s'achève par la prédelle dont les figures sont d'une surprenante excentricité. Comment une telle variété d'intention réussit-elle à être cohérente ? Grâce à la limpidité d'un coloris surabondant, avec l'or omniprésent ; grâce aussi à l'énergie des formes que l'indifférence à la profondeur ne rend que plus frappante. Crivelli était alors au sommet de son art : à la fois ondoyant et conséquent. Sa logique, qui mêle agressivité et raffinement, peut nous paraître bien solitaire à une époque où la construction rationnelle d'un espace peuplé de figures dignes, sévères ou détendues conquéraient l'Italie. Mais Crivelli peint un monde lointain, sans atmosphère, plongé dans une lumière abstraite, où chaque figure, chaque objet, imprégné d'une dilution dorée comme d'un signe sacré, semble incarner une vérité irrécusable.

Fort de son succès, il ne chercha pas à améliorer cette formule sophistiquée. Il se borna à en éliminer peu à peu l'excès d'âpreté. Ainsi, fidèle à une conception iconographique ayant fait ses preuves, le *Polyptyque Demidoff* (1476, Londres) manifeste toujours la même stupéfiante richesse, quoique la rage du dessin, à son comble vers 1470, commence à s'apaiser. Padoue s'éloigne, dirait-on. Les œuvres des années 1480 ne marquent pas de renouvellement, mais nous apparaissent plus humaines. Crivelli se met alors à travailler pour Ancône et Camerino. Il peint notamment une série de petites *Madone à l'Enfant* parmi lesquelles un chef-d'œuvre, à 641
Ancône : dans une éblouissante splendeur chromatique, celui-ci conjugue la sensibilité expressive avec une beauté tout à fait irréelle. Le *Polyptyque de San Domenico* (Milan et Francfort) inaugure les rapports de Crivelli avec Camerino où l'avait appelé le seigneur du lieu, Giulio Cesare (pas moins) Varano. C'est le début d'une rencontre avec Giovanni Boccati, Girolamo da Giovanni et Giovanni Angelo d'Antonio chez qui l'esprit d'Urbino avait fini par l'emporter sur celui de Padoue. Mais pour Crivelli, il était déjà bien tard.

Sa grande *Annonciation* de Londres, datée de 639
1486, est cependant novatrice dans son œuvre : il démontre sans équivoque sa maîtrise de la perspective. Il abandonne le cadre du polyptyque pour celui de la *pala* et s'ouvre au genre narratif. Son

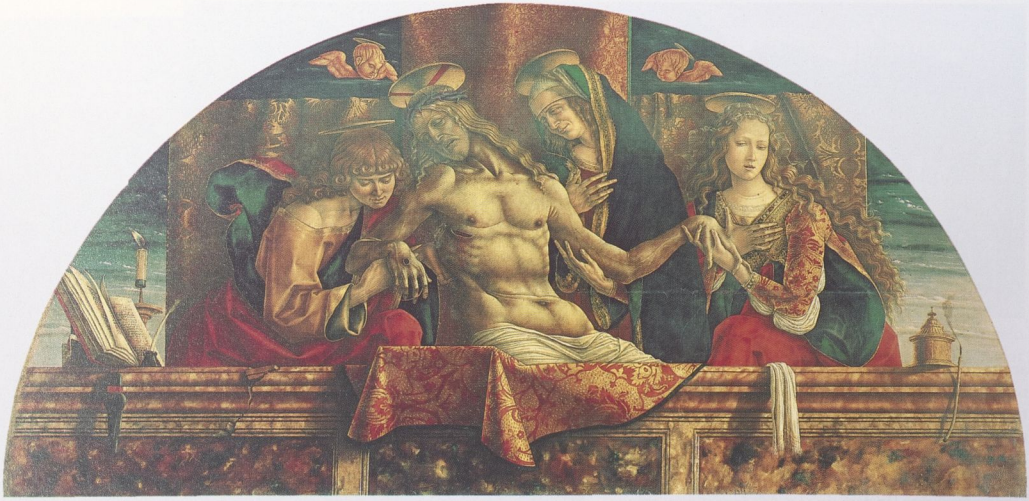
645. Ludovico Urbani, *L'Adoration des Mages.* Vers 1460-1470. Rome, Pinacoteca Vaticana.

accumulation d'architectures et d'ornements, d'animaux, d'objets, et de personnages proches et lointains, trouve son unité dans une composition soigneusement calculée où l'espace est toujours immergé dans une lumière dorée, et le réel dans l'immuable fantastique. Cette escapade « renais-
643 sante » sera sans lendemain. La *Madone sur un trône confiant les clefs du paradis à saint Pierre* (Berlin), peinte à Camerino, adopte bien aussi la structure du tableau d'autel, mais si le format et la mise en scène ont un caractère renaissant, on y retrouve le sempiternel déferlement de marbre et d'or, de brocarts, bijoux, fruits et putti, d'autant plus sensible que les figures n'en sont plus séparées. Avec la *Madone de la Candeletta* (Milan), panneau central d'un polyptyque destiné au Duomo de Camerino, cette exubérance décorative atteint un sommet, dans un espace comme privé d'air. Faut-il y voir le signe d'un déclin chez un artiste vieillissant ? Quand la tension diminue, Crivelli s'affaiblit. Ses figures perdent à la fois leur âme et leur énergie. Sans doute est-ce dû à l'intervention croissante de la *bottega*. Après 1490, polyptyques et tableaux d'autel montrent une certaine sécheresse d'invention comme d'exécution, avec ici et là des morceaux exceptionnels : par
646 exemple, la surréelle *Pietà* (Milan) qui surmonte le morne *Couronnement de la Vierge* de 1493. Sinon force est de constater que les séjours de Crivelli à Camerino ne lui ont pas apporté grand-chose, au contraire. Et pas davantage le passage à la *pala*.

LES RÉCALCITRANTS

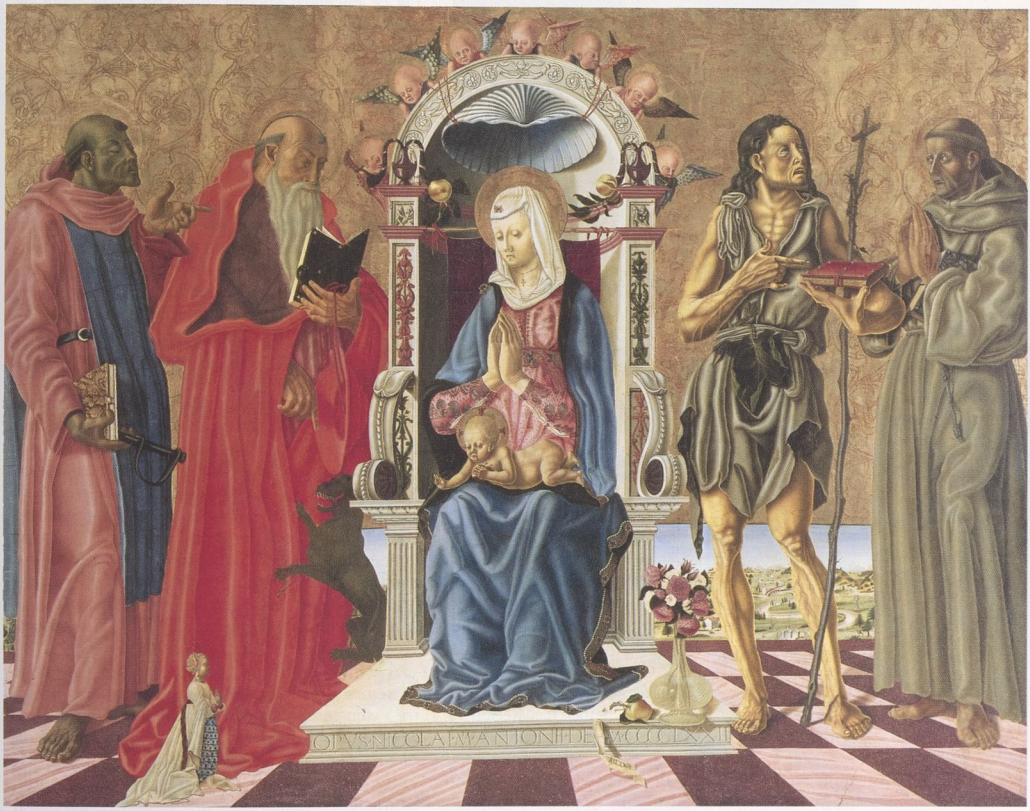
Les peintres de Camerino avaient subi l'attraction de Piero ; Crivelli y fut accueilli avec, semble-t-il, la même bienveillance. Une preuve de plus de l'éclectisme des commanditaires. En fait, dans les années 1460-1480, les Marches n'étaient pas l'arène d'une confrontation entre « renaissants » ayant pour place forte Urbino et « récalcitrants » retranchés à travers les Apennins, mais simplement le lieu de leur coexistence. D'un côté, un esprit ouvert à un certain humanisme aux accents profanes accueillait volontiers les innovations artistiques, de l'autre l'attachement exacerbé à une foi profondément traditionnelle réclamait une expression à la fois recherchée et véhémente. Crivelli fut le chef de file de cette dernière tendance : comme réfugié dans un monde hors d'atteinte, dédaignant l'approche rationaliste du réel et donc la perspective (qu'il maîtrisait, on l'a vu, quand il le voulait !), il se mit en quête d'une perfection peuplée de créatures nerveuses ou tendres, douloureuses ou provocantes, mais aussi peu humaines que possible. Notons qu'il ne semble pas avoir été précoce : il avait environ trente-sept ans lorsqu'il peignit sa première œuvre importante en 1468. Proches de lui, outre des suiveurs proprement dits, tels son frère Vittorio et surtout Pietro Alemano, les adeptes de l'irréalisme occupaient des positions d'autant plus solides qu'elles étaient délimitées. Ces poches de résistance à la construction perpectivo-lumineuse de l'espace sont un fait géographique plus encore que culturel : les peintres rétifs aux concepts de rationalité vivaient et exerçaient en marge des grands axes de circulation ; ils ne voyagaient guère, à la différence des « renaissants ». Ainsi, à quelques dizaines de kilomètres seulement d'Urbino où s'élaborait, sous l'égide de Federico di Montefeltro, une civilisation artistique rivale de Florence et de Ferrare, on voit se dessiner, à une échelle plus modeste, un front du refus.

Il y a d'abord ce Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro, un contemporain de Piero della Francesca – il serait né vers 1415. Il répandit autour d'Urbino jusqu'au milieu des années 1470 ses iconiques *Madone de la Miséricorde* (Ingoli, Ginestrete, Apiro, Candelara, Saltara) : celles-ci firent courir les foules. De même, il proposa vers 1465 avec succès à Sassoferato des polyptyques et des fresques de goût bolonais où l'on retrouve la vivacité naturaliste à la



646. Carlo Crivelli, *Pietà*, lunette du *Retable de saint François*. 1493.
75 x 255 cm.
Milan, Pinacoteca di Brera.

647. Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, *Madone à l'Enfant entourée de saints*. Vers 1490.
128,9 x 76 cm.
Cleveland, Museum of Art, Holden Collection.



648. Nicola
di Maestro Antonio
d'Ancona,
Madone à l'Enfant trônant entourée des saints Léonard, Jérôme, Jean Baptiste et François.
1472. 153 x 199,4 cm.
Pittsburg, Carnegie Museum of Art, Howard A. Noble Collection.

649. Francesco di Gentile, *Madone au papillon.* Vers 1490 (?). Rome, Pinacoteca Vaticana.

mode à la fin du Trecento. Voilà qui ne manquait pas de charme, mais tel n'était pas le souci d'un « Nicolaus Magistri Antonii Pictor », travaillant à Ancône, à quarante kilomètres de là.

Cet artiste signa et data en 1472 (Crivelli venait seulement d'arriver dans les Marches) un grand panneau d'environ un mètre et demi sur deux
648 mètres, aujourd'hui à Pittsburgh : une *Madone à l'Enfant trônant entourée des saints Léonard, Jérôme, Jean Baptiste et François,* follement irréaliste, où le fastueux côtoie le grotesque, et la distinction l'extravagance. Le mélange des styles y est unique : un fond doré mais le pavement et le trône soigneusement mis en perspective ; un décorum squarcionesque mais une échappée dans un paysage pierfranceschien ; des saints aux physionomies peu avenantes qui rappellent Bartolomeo di Tommaso mais une donatrice très élégante réduite aux dimensions d'une minuscule poupée. Autour de ce mirobolant ouvrage, on a réuni quelques belles épaves d'une œuvre qui fut vraisemblablement assez prodigieuse : un *Saint Jean Baptiste* à Baltimore (Walters Art Gallery), un petit triptyque de l'*Annonciation* à Urbino, une *Sainte Marie Madeleine* et un *Saint François* à Oxford, une *Madone à l'Enfant* à Minneapolis, une petite *Pietà* à Sasi, un *Saint Jacques* et un *Saint François* à Avignon. On y ajoutera une *pala* malheureusement dispersée : la *Madone trônant entre des saints* à Rome (Palazzo Massimo alle Colonna), la lunette avec la *Résurrection du Christ* à York, et la prédelle au Brooklyn Museum. Cette *pala,* qui daterait de la fin des années 1480, présente des figures plus calmes et d'une lumineuse transparence. L'artiste a vieilli et nous paraît évoquer les événements sacrés avec un ironique détachement. De ce Nicola d'Ancona, que l'on serait tenté de mettre sur le même plan que Tura ou Crivelli, nous ne savons rien. Il semble être né vers 1435. Il dut voir à Ancône des ouvrages de Bartolomeo di Tommaso. Peut-être fut-il à Padoue en même temps que Zoppo et Schiavone et, comme eux, frappé par l'énergie donatellienne. Sans doute connut-il Piero della Francesca. Autrement dit, Nicola di Maestro Antonio est un hybride déconcertant qui, dans son chef-d'œuvre de Pittsburgh, semble animé d'une impulsion exaspérée, entêtée. Son imagination est vive, sa ligne mordante et son atmosphère lumineuse. Il semble être passé de l'expressivité caricaturale à l'aristocratique détachement. Sa renommée ne quitta cependant jamais les bords de l'Adriatique où il mourut en 1510, et fut aussitôt oublié.

On trouve des traces de son influence, croisée avec celle de Crivelli, à l'intérieur des Marches, du côté de Recanati, où Ludovico Urbani, originaire de San Severino, signa et data deux polyptyques respectivement en 1474 et 1480. Les figures en sont excentriques à souhait, les prédelles fort mouvementées. Même s'il n'en usait qu'à son gré, Urbani n'ignorait rien de la perspective. Sa *Vierge à l'Enfant entourée* 64
d'anges conservée à Avignon ainsi qu'un *Calvaire,* dont les panneaux latéraux sont restés à Matelica, confirment son esprit inventif et ses penchants expressionnistes jusqu'à la caricature. Il savait aussi faire preuve de raffinement, on peut le voir dans sa prédelle du Vatican avec l'*Adoration des Mages.* 6

Du raffinement et une certaine nostalgie pour les temps déjà lointains du « gothique international », son compatriote Lorenzo d'Alessandro da San Severino en manifesta dans ses fresques de l'*Ascension* à Pergola, près de Pesaro : celles-ci, vers 1485, sont un écho des Salimbeni, soixante-dix ans après. Sa *Madone à l'Enfant entourée de saints* (Cleveland) 6
au coloris froid, son *Mariage mystique de sainte Catherine* (Londres) et sa *Pietà* (San Severino) sont d'un Crivelli visité par la sérénité.

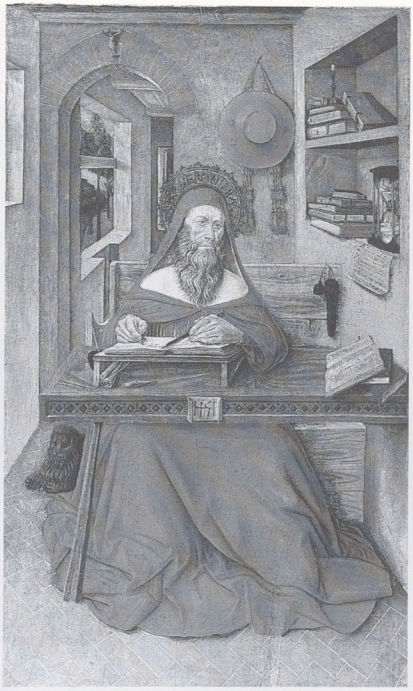
Comme lui, à Fabriano c'est-à-dire à proximité, Francesco di Gentile se plut à décliner d'une manière faussement naïve les grands « gothiques », à savoir Gentile da Fabriano bien sûr mais aussi Pisanello. D'où sa *Madone à l'Enfant* de Philadelphie et 6
surtout sa *Madone au papillon* (Vatican). Son triptyque avec la *Crucifixion* (Matelica) a en outre quelque chose de germanique. Il est amusant de penser qu'au même moment et au même endroit excerçait un peintre, Antonio da Fabriano, qui dès 1451 s'ouvrait aux innovations renaissantes mais de caractère flamand ! Son *Saint Jérôme* (Baltimore, 6
Walters Art Gallery) paraît insolite dans la peinture des Marches et semblerait mieux à sa place à Naples

où il séjourna peut-être entre 1440 et 1445. Actif jusque vers 1490, il évolua du reste dans la direction de Piero della Francesca, comme en témoigne sa *Madone à l'Enfant* (Matelica).

LES HAUTEURS D'URBINO

Cette peinture qui prolifère d'une cité à l'autre dans les années 1460-1480 est bien souvent insaisissable, faute de pouvoir reconstituer les pérégrinations de ses auteurs. Que de pistes soudain interrompues, que d'impasses ! Rien que dans une région relativement isolée comme les Marches, les chassés-croisés n'en finissent pas. Elle est certes dominée par la personnalité souveraine d'un Piero della Francesca, mais sa présence reste presque toujours fugitive car rien ne subsiste de ses séjours, mentionnés par Vasari, à Pesaro, à Ancône ou à Loreto. Et que dire d'Urbino, malgré les livres et les colloques consacrés à Federico di Montefeltro, à son palais, à son mécénat ? La présence de Piero lui-même n'y est documentée qu'en 1469, alors que son aura s'étendait déjà depuis vingt ans, parallèlement à l'ascension du condottiere. Quand entra-t-il en relation avec celui-ci ? En 1451, Alberti et lui se trouvaient au service de Sigismondo Malatesta, son rival. Urbino n'était encore qu'une petite seigneurie dont Federico était devenu le maître en 1444 après l'assassinat (il n'y était vraisemblablement pas pour rien) de son demi-frère Oddantonio. Trente ans plus tôt, les Salimbeni y avaient peint l'oratoire de San Giovanni. Montefeltro avait fait fortune par ses talents guerriers. Éduqué à Mantoue et à Venise, il allait faire d'Urbino, avec Battista Sforza qu'il épousa en 1460, le plus haut lieu peut-être de la civilisation renaissante. Au début du XVIe siècle, celui-ci devait inspirer son *Cortegiano* à Castiglione : « *Lume della Italia* », écrivit-il de Federico dont il célébra « la prudence, l'humanité, la justice et la discipline militaire » ! « Parmi d'autres faits remarquables, il édifia dans l'âpre site d'Urbino le plus beau palais d'Italie », ajouta-t-il. Entrepris sur le conseil d'Alberti par Luciano Laurana à partir de 1465, achevé par Francesco di Giorgio, son architecture aussi sobre que solennelle, ses vastes espaces lumineux sont, en effet, dignes de Piero. Comme le *studiolo* décoré de marqueteries que l'homme d'épée s'y fit aménager, lieu de silence et de paix consacré aux muses et à Dieu.

Qu'Urbino eût été dès les années 1450 une place forte du pierfranceschisme n'est pas démontré. Qu'il y eût régné entre 1465 et 1475 une ambiance exceptionnelle, nous l'imaginons aisément devant la *Flagellation*, le diptyque des Offices, la *Madone de Senigallia*, et la *Pala de Brera*. Ajoutons à cet inven- 53-56, 375, 56



650. Antonio da Fabriano, *Saint Jérôme*. 1451. 88,4 x 52, 8 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

taire les énigmatiques *Tavole Barberini*, les trois insolites *Cité idéale* et la non moins singulière prédelle d'Uccello consacrée à la *Profanation de l'hostie*. Restent Juste de Gand avec sa *Communion des apôtres* et Pedro Berruguete avec son *Portrait de Federico et de son fils Guidobaldo* : autant de témoignages du prestige dont Urbino pouvait briller jusqu'en Flandre et en Espagne. Notons que les Ferrarrais n'y mirent apparemment pas les pieds (quoique la présence d'une *pala* d'Ercole de' Roberti mentionnée dans les guides anciens fasse soupçonner le contraire), que les peintres de Camerino n'y vinrent que sur le tard et que la dialectique pierfranceschisme-squarcionisme se développa à l'écart d'Urbino. 618, 635 421

Après le départ de Piero et la mort de Federico (en 1482), deux artistes formés dans le climat urbinate, Bramante et Melozzo da Forlì s'en firent l'écho, le premier à Milan, le second à Rome. Mais un troisième, de moindre talent, Giovanni Santi, témoigna dans sa *Cronica rimata* (*Chronique rimée*), vers 1490, du triomphe de la Renaissance florentine : treize des vingt-cinq peintres qu'il y célébra avaient exercé sur les bords de l'Arno. Son fils, Raphaël, ne s'attarda du reste pas dans les Marches.

XXVII
Les chemins de Rome

La diffusion via Padoue des concepts renaissants avait engendré de provocantes métamorphoses au contact de l'héritage gothique. Celui-ci était plus mince en Italie centrale, Sienne exceptée. L'influence florentine s'était fait sentir à Pérouse dès la fin des années 1430, tandis que Rome accueillait un peu plus tard successivement Fra Angelico et Piero della Francesca. L'irréalisme qui sévissait dans de moindres cités, telle Foligno, livrait un combat d'arrière-garde. L'Ombrie et le Latium présentaient apparemment un esprit d'autant plus ouvert aux idées nouvelles qu'on y circulait fort. Mais l'absence d'obstacles géographiques et artistiques semble paradoxalement avoir retardé l'émergence de grandes personnalités. Sur la route de Florence à Rome, Pérouse réunissait tous les éléments pour devenir un centre de premier plan : elle ne fut qu'une étape. De même, la cité des papes était constamment en quête d'artistes à inviter, faute d'autochtones. Si la peinture fit en fin de compte son chemin entre Pérouse et Rome, de 1450 à 1480, ce fut à petits pas.

Contrastes ombriens

On pouvait voir à Pérouse, au milieu du Quattrocento, le dernier cri de la peinture : Domenico Veneziano, Fra Angelico, mais aussi Domenico di Bartolo, Giovanni Boccati, etc. Aux alentours, Benozzo Gozzoli, l'industrieux élève de Fra Angelico, déployait une activité infatigable. La minutieuse approche flamande n'était pas ignorée. Et Piero della Francesca œuvrait à cinquante kilomètres. La seigneurie des Baglioni, à l'ombre de saint François (Assise n'est qu'à vingt kilomètres), était donc particulièrement bien placée pour accueillir les audaces florentines, les subtilités siennoises et la lumineuse solennité pierfranceschienne. Résultat : Benedetto Bonfigli et Bartolomeo Caporali. Le premier devait offrir jusqu'à la fin du Quattrocento une version édulcorée des trouvailles de Domenico Veneziano, et le second ne fut qu'un suiveur de Gozzoli. Nous trouverons le meilleur de Bonfigli dans l'*Annonciation* de Lugano, dans l'*Adoration des Mages* de Pérouse et dans la *Nativité* de Settignano. Celle-ci se singularise par un paysage des Apennins glissé sous un ciel d'or. Mais son grand œuvre fut les fresques qu'il peignit à la Capella dei Priori à partir de 1454, et si ses emprunts aux Florentins et à Piero della Francesca furent multiples, il ne manque pas d'une certaine fraîcheur dans la représentation de l'architecture urbaine de Rome et de Pérouse. Caporali est, lui, à son zénith dans sa *Madone à l'Enfant* des Offices et dans son *Adoration des Mages* de Londres. En fait, l'art aimable de Bonfigli et de Caporali ne manque pas de séduction, mais comparé à ce qui était peint à la même époque en Toscane ou dans les Marches, il nous paraît conventionnel. Car il ne suffit pas d'adhérer aux principes de la composition perspectiviste... Pour expliquer la platitude de ces deux peintres, on ne peut même pas accuser Pérouse d'embourgeoisement : tout au long du Quattrocento, la domination des Baglioni y fut sanglante. Tout près, Foligno et Gualdo Tadino, seigneuries ombriennes plus modestes, abritaient respectivement Niccolò di Liberatore et Matteo da Gualdo, dont le mérite fut, pourrait-on dire, d'être des réfractaires.

652

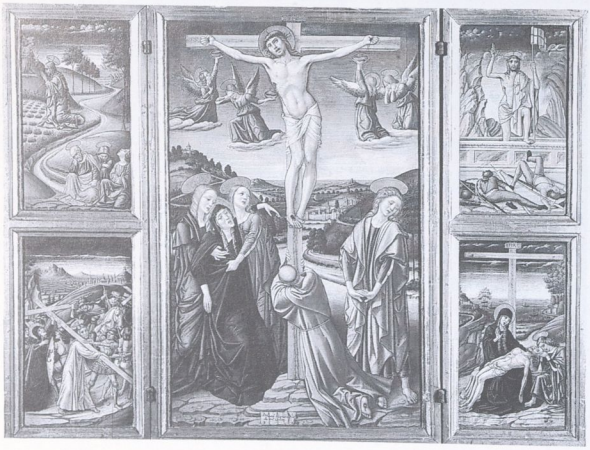
Foligno avait déjà connu ce que Zeri appelle l'« âpre sarcasme » de Bartolomeo di Tommaso. Dans le registre de l'irréalisme, celui-ci allait trouver un honorable successeur en Nicolò di Liberatore, dit l'Alunno. Né vers 1430, et actif jusqu'à sa mort en 1502, l'Alunno était pourtant allé à l'école de Fra Angelico et de Benozzo Gozzoli. Peut-être même avait-il vu les ouvrages laissés à Rome par Masolino et Masaccio. Ses premières œuvres, d'une figuration mesurée, présentaient un certain caractère iconique : sa *Crucifixion* (Foligno, Duomo), sa *Madone trônant entourée d'anges et de saints* (Deruta, 1457), sa fresque de la *Crucifixion* (Foligno, Santa Maria in Campis, 1458), son *Saint Jérôme* (Chicago, Loyola

651. Perugino (?), *Histoire de San Bernardino : la guérison de l'aveugle.* 1473.
75 x 57 cm. Pérouse, Galleria Nazionale dell' Umbria.

652. Benedetto Bonfigli, *La Nativité*. Vers 1455. 54 x 41 cm. Settignano, collection Berenson.

University), sa *Trinité* (Esztergom), sa *Madone à l'Enfant entourée d'anges* (Milan, 1465) et le *Polyptyque de Montegare* (Vatican, 1466) ont la sobriété propre à la tradition du fond d'or. Ses gonfalons avec la *Crucifixion* et le *Christ en gloire avec la Vierge* (Foligno, Cassa di Risparmio) amorcent une expressivité qui deviendra de plus en plus aiguë, jusqu'à la contorsion dans son *Polyptyque de Gualdo Tadino* (1471), son *Couronnement de la Vierge* (Liverpool) et son *Triptyque de la Crucifixion* (Vatican) : on y décèle l'influence de Crivelli. Avec l'âge, Nicolò Alunno mit l'accent sur la finesse et la vivacité de ses personnages dans des compositions unitaires répondant désormais aux canons de la Renaissance ombrienne. Ainsi, son *Annonciation* (Bologne, 1482), son *Triptyque de la Passion* (Londres, 1487) et son *Polyptyque de la Nativité* (Foligno, San Nicolo, 1492) avec la prédelle aujourd'hui au Louvre, résument une évolution qui, au fil des années, sut absorber les nouveautés sans perdre une volonté émotive profondément enracinée. Curieusement, Vasari le qualifie d'« excellent peintre », en lui reconnaissant « une vérité qui fit le succès de son style ».

Son cadet (né vers 1435) et presque voisin, Matteo di Pietro da Gualdo, n'était pas moins informé des modes toscans et squarcionesques. En particulier, il n'ignorait pas Giovanni da Camerino. Mais, quoique lui aussi fort actif jusqu'à la fin du Quattrocento, il n'est pas mentionné par Vasari. Plus encore que Nicolò Alunno, Matteo s'affirmera l'héritier de Bartolomeo di Tommaso. Ses nombreuses fresques de la *Madone trônant* à San Pellegrino, à Assise (Oratorio dei Pellegrini, 1468), à Gualdo Tadino (San Francesco) et à Boston (1487), et ses polyptyques (de 1462 à 1480) conservés à Gualdo Tadino sont d'« un fantasque Modigliani », « le sombre grognement » de Bartolomeo s'y transformant en « gazouillement », selon Zeri. Son graphisme distingué est plein d'un humour à la limite du burlesque, dès qu'il s'agit de représenter le Christ et sa Mère à l'usage des fidèles. Avec le temps, son agilité expressive devait osciller entre la grâce et la fantaisie : on peut le voir dans sa *Vierge à l'Enfant trônant* de Baltimore (Walters Art Gallery), vers 1490, ou mieux encore dans son retable de Nocera Umbra (après 1492), avec la *Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte d'or*. On aurait tort de considérer ce Matteo da Gualdo comme un peintre « rural », c'est-à-dire un attardé : notaire de son état, c'était, peut-on dire, un... intellectuel.



653. Nicolò Alunno, *Triptyque de la Passion*. 1487. Panneau central, 92 x 57,8 cm. Londres, National Gallery.

LA PROVINCE ET LA MODE

La qualité et l'originalité d'un artiste échappent à toutes règles de formation, d'implantation ou de clientèle, nous ne cessons de le constater. Le « provincialisme » peut même parfois offrir à un peintre l'occasion de développer à l'abri de la concurrence son idiosyncrasie. Ce sera le cas pour Andrea Delitio, exilé au fond des Abruzzes. À l'inverse, la pointe de la mode peut conduire au désastre : Benozzo Gozzoli, en son temps très achalandé, est sans doute dans l'histoire de la peinture le premier exemple

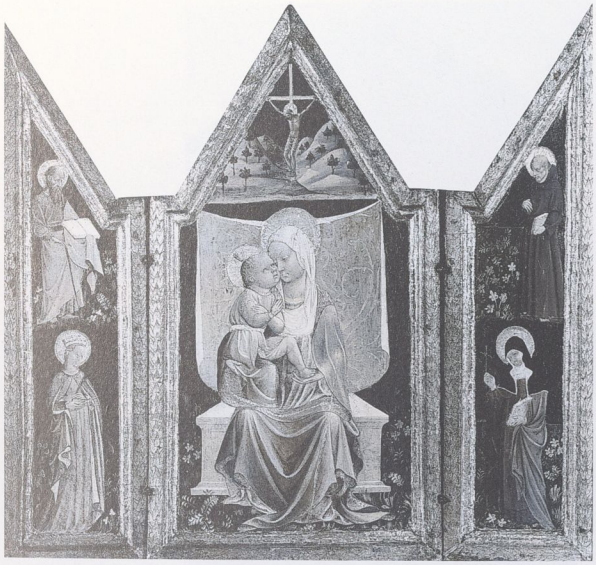
(avec, à une autre échelle, Sano di Pietro, à Sienne) d'un talent gâté par le succès.

Cet illustre élève et collaborateur de Fra Angelico devait couvrir de copieuses fresques, pendant près de quarante ans, toute l'Italie centrale, de Viterbe à Pise. Elles méritent l'attention car on y découvre tous les risques de la facilité. Gozzoli avait débuté sous les meilleurs auspices : de 1442 à 1448, il travailla auprès de Fra Angelico à San Marco puis au Vatican, en marquant un intermède en 1446 dans la *bottega* de Ghiberti. Deux petits ouvrages montrent quel peintre il aurait pu être : le *Rapt d'Hélène* (Londres) a un charme fou, et la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges sous un baldaquin* (Londres) est si délicieuse qu'on la prêta non seulement à Fra Angelico mais à Domenico Veneziano, à Piero della Francesca et à Giovanni Boccati ! Mais il n'y a déjà là guère d'invention. Lorsque, fort du prestige conféré par sa présence auprès du Beato, il chercha fortune en Ombrie et dans le Latium, Gozzoli séduisit une clientèle pressée avant d'abuser une postérité peu exigeante. Commandes et chantiers se succédèrent sans trêve à Montefalco, Viterbe, Pérouse et Rome où il vulgarisa les concepts renaissants dans un goût hâtivement descriptif. En quelques années, ce Florentin apparemment fort doué allait mettre un soin que nous qualifierons de maniaque à affadir la fraîcheur et la rigueur d'Angelico dans ses intarissables narrations. Avec la sécheresse de son dessin, la platitude de son coloris qui ne s'échauffe que pour devenir criard, Gozzoli oscille entre une élégante banalité et une puérilité théâtrale. Cette dégradation de la forme s'accomplit rapidement : entre 1452, où il peignit à Montefalco ses fresques de la *Vie de saint François et saint Jérôme*, encore toutes imprégnées du souvenir de Fra Angelico, et 1459, où il commit pour les Medici son
655 *Voyage des Rois Mages* qui n'est qu'un paradisiaque coloriage sans aucune vitalité, il ne s'écoula que sept ans ! Le même laps de temps devait suffire pour qu'en 1465, à San Gimignano, sa *Vie de saint Augustin* ne fût plus qu'une succession d'images dont seuls quelques visages rompent parfois la monotonie. Images, oui, car Benozzo Gozzoli nous apparaît en fait comme un excellent « photographe ». Pour nous faire connaître la mode vestimentaire, les paysages toscans et l'architecture renaissane au milieu du Quattrocento, il est sans rival. Il nous reste malheureusement peu de choses des vingt-six fresques (détruites ou fort abîmées) de l'*Ancien Testament* qu'il exécuta avec un bataillon d'aides au Campo Santo de Pise de 1467 à 1484. Mais nous pouvons encore deviner le remarquable reportage qu'elles constituaient sur les travaux et les jours de son époque.

À ce « témoin de son temps » – la pire étiquette pour un artiste –, on opposera son exact contemporain, Andrea Delitio, encore inconnu il y a un siècle. Voici en effet un peintre que bien peu de gens ont rencontré car la majeure partie de son activité s'est confinée dans l'isolement montagneux des Abruzzes, bien au sud des Marches et de l'Ombrie. Il dut pourtant en sortir dans sa jeunesse, car il semble n'avoir rien ignoré des innovations florentines. Il les a adaptées à une vision très personnelle que l'on peut encore appeler gothique, par commo-

654. Matteo di Pietro da Gualdo, *La Rencontre d'Anne et de Joachim à la Porte d'or.* Après 1492. Nocera Umbra, Pinacoteca.

655. Benozzo Gozzoli, *Le Voyage des Rois Mages.* 1459. Florence, Palazzo Medici-Riccardi.



656. Andrea Delitio, *Vierge et Enfant avec quatre saints.* Vers 1445-1450. 60 x 52,6 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

657. Antoniazzo Romano, *L'Annonciation et le cardinal Torquemada qui dote les enfants pauvres.* 130 x 185 cm, Rome, église Santa Maria sopra Minerva, chapelle de l'Annonciation.

dité, mais qui témoigne surtout d'une grande liberté d'esprit. On a supposé qu'il s'était rendu à Florence autour de 1440 où il aurait regardé tant Uccello que Domenico Veneziano ; c'est à l'aller ou au retour qu'il serait entré en relation avec Bartolomeo di Tommaso, que nous retrouvons une fois de plus sur notre route historiographique. De fait, en 1442, il se joignit à lui et à Nicola da Siena (on vient de le découvrir) pour décorer de fresques l'église Sant' Agostino à Norcia. De cette décennie 1440-1450 daterait ainsi un petit groupe d'œuvres d'une délicatesse rappelant également Masolino et Sassetta, mais aux personnages fortement caractérisés : le diptyque comportant le *Mariage mystique de sainte Catherine* et la *Crucifixion* (L'Aquila), le panneau de prédelle avec *Saint Benoît bénissant Totila* (Providence), la *Vierge de l'Annonciation* (New York, Lehman Collection) et surtout le triptyque de Baltimore, *Vierge et Enfant avec quatre saints* et, au-dessus, la *Crucifixion*, dont le coloris dérive de Domenico Veneziano. Ensuite, en 1450, Andrea Delitio peignit une fresque de la *Crucifixion entre la Vierge et saint Jean* (Sant' Amico, L'Aquila), puis, en 1473, un gigantesque *Saint Christophe* (Guardiagrele), avant d'entreprendre, vers 1480-1481, son œuvre majeure : les fresques de la *Vie de la Vierge*, en la cathédrale d'Atri.

À peintre rare, public rare : il faut aller à Atri, au bout du monde, pour découvrir cet esprit bizarre qui, dans un espace digne de Piero della Francesca, soumet le réel à sa fantaisie. Un humoriste, assurément, ce Delitio : ses personnages ne sont pas habillés à la dernière mode comme chez un Gozzoli quelconque, mais portent des vêtements datant au mieux du milieu du Quattrocento. À se demander si ces fresques n'ont pas été peintes beaucoup plus tôt. Peu importe, on ne se lasse pas de partir à la recherche des savoureuses figures de Delitio, placées dans d'impeccables perspectives d'un irréalisme provocant, ponctuées de personnages secondaires, d'apparitions furtives, d'animaux incongrus, et plongées dans une lumière argentée où se glissent des couleurs froides. En peignant cette vingtaine de scènes auxquelles s'ajoutent nombre de figures de saints, d'allégories et de portraits en buste, Andrea Delitio semble avoir parfaitement su ce qu'il faisait. Manifestement, il a choisi non sans malice de prendre ici et là ce qui lui plaisait pour devenir avant tout lui-même, tandis que tant d'autres hésitaient alors entre tradition et innovation. Les Abruzzes protégèrent son non-conformisme et lui permirent d'employer sa riche imagination à peindre une *Vie de la Vierge* dont l'alacrité est unique.

Le cas d'Andrea Delitio nous frappe d'autant plus que celui-ci était géographiquement marginal. En fait, le chef-d'œuvre d'Atri, avec son refus spectaculaire d'opter entre le passé et l'avenir, manifeste surtout l'autonomie vis-à-vis des courants dominants dont était capable un artiste, à une date aussi avancée. On a noté l'influence de Piero della Francesca sur Delitio. Constatons une fois de plus la souplesse de cette action.

En reprenant le chemin de Rome, nous en rencontrerons d'autres exemples. Contemporains et successeurs de Piero, s'ils ne se maintiennent pas toujours à sa hauteur, surent parfois obéir à leur propre tempérament ou suivre parallèlement d'autres modèles. Tels les peintres du Latium

658. Andrea Delitio,
L'Annonce de la mort.
Vers 1480-1481.
Atri, cathédrale.

659. Andrea Delitio,
La Naissance de la Vierge.
Vers 1480-1481.
Atri, cathédrale.

660. Andrea Delitio,
Les Noces de Cana.
Vers 1480-1481.
Atri, cathédrale.

661. Lorenzo da Viterbo, *Le Mariage de la Vierge*. 1469. Viterbe, église Santa Maria della Verita.

d'abord : Antoniazzo Romano et Lorenzo da Viterbo. Tels ensuite quelques-uns des nombreux invités du Vatican qui continuèrent à s'y succéder après le séjour de Piero en 1459 : Melozzo da Forlì, Perugino et Signorelli.

LE LENT RÉVEIL DU LATIUM

Faut-il le rappeler ? Rome faisait piètre figure picturale depuis la lointaine époque des Cavallini, Torriti, etc. Martin V avait commencé à lui redonner quelque prestige, en important successivement Gentile da Fabriano, Pisanello et Masolino flanqué de Masaccio. Au milieu du siècle, Nicolas V avait ensuite célébré l'humanisme chrétien avec Fra Angelico, il s'était livré aux écarts irréalistes de Bartolomeo di Tommaso, et avait peut-être considéré avec intérêt Fouquet et Piero. Tous ces peintres étaient à Rome des étrangers. Le premier autochtone digne d'attention fut peut-être Antonio da Viterbo qui, dans la lignée de Gentile da Fabriano et de Pisanello, se plut à regarder Bartolomeo da Tommaso, comme le montre son *Triptyque du Rédempteur* (Copena) vers 1452. Mais ce n'est qu'avec Antoniazzo Romano, né vers 1430, que la peinture proprement romaine se détourna de la tradition et s'ouvrit aux concepts renaissants. Son activité prolifique témoigne de sa promptitude à adapter les nouveautés pour une large clientèle. Les débuts d'Antoniazzo Romano le montrent écartelé entre Benozzo Gozzoli, fort actif dans le Latium, et Piero della Francesca qui travaillait alors à Arezzo entre deux visites à Rome. Ainsi sa *Madone allaitant* (Rieti), en 1464, est-elle gozzolesque, tandis que, trois ans plus tard, en 1467, son *Triptyque de saint François* (Subiaco) offre un équilibre des volumes et une majestueuse dignité inspirés de Piero, malgré la persistance du fond d'or. Cette évolution s'accentue avec le *Triptyque de la Vierge trônant* (Fondi), vers 1475. En 1480-1481, il travailla avec Melozzo da Forlì qui séjournait à Rome. Survinrent ensuite Perugino et son compagnon, le Maître de l'Annonciation Gardner, avec qui il s'associa quelque temps. Ces expériences contribuèrent à ancrer Antoniazzo dans le sens de la clarté des formes. On peut le constater dans l'*Annonciation* de Santa Maria Sopra Minerva (1482), ou mieux encore dans trois panneaux de prédelle : la *Nativité* (New York), *Saint Jérôme soignant le lion* (Venise, Ca d'Oro) et le *Festin d'Hérode* (Berlin). 65

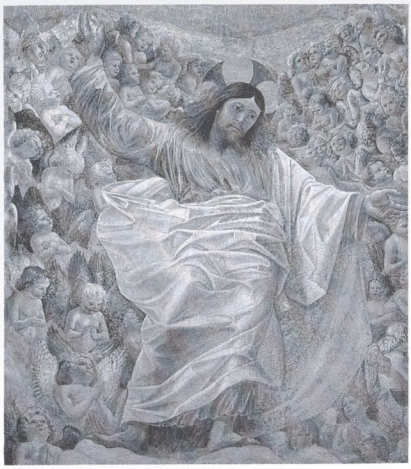
La brièveté de sa carrière (vers 1444-1472) ne devait pas laisser le temps à Lorenzo da Viterbo de s'imposer. Il ne subsiste guère que trois ouvrages de sa main, dont deux datés et signés : les fresques de la *Vie de la Vierge* dont il décora la chapelle Mazatosta 66
à Viterbe en 1469 ; une *Vierge à l'Enfant entourée de saint Michel archange et de saint Pierre* (Cerveteri) en 1472 ; et une petite fresque de la *Madone entourée de deux saints* (Cerveteri, San Antonio) retrouvée récemment. Lorenzo da Viterbo nous semble au mieux de lui-même dans les deux scènes superposées de la paroi gauche de la chapelle, c'est-à-dire la

Présentation de la Vierge au Temple et le *Mariage de la Vierge*, et dans les figures de la voûte. La *Présentation de la Vierge* constitue une réussite d'équilibre et d'harmonie dans l'espace, avec ses personnages au volume fermement dessiné, distribués selon un hasard bien calculé. Le Temple constitue une démonstration hardie de perspective qui anticipe la
785 célèbre *Remise des clefs à saint Pierre* de Perugino à la chapelle Sixtine, voire les énigmatiques *Cité idéale* peintes à Urbino vers la même époque. En tout cas, l'ascendant de Piero s'y fait pleinement sentir.

561 Dans le *Mariage de la Vierge*, la situation est plus complexe : l'espace aulique de Piero incorpore le goût anecdotique de Gozzoli, le graphisme de celui-ci se mêle à la plastique de celui-là, et les profils succèdent aux volumes. La présence de la foule transforme l'événement sacré en manifestation profane. En effet, l'incisive caractérisation des visages et l'animation de la scène s'accordent à la clarté de l'organisation spatiale pour nous offrir le spectacle de la vie sociale à Viterbe. Cependant, on y voit la différence entre une œuvre d'art et un reportage : la lucidité de la vision et la vivacité de la narration sont tout autrement effectives que chez Benozzo Gozzoli. Reste la voûte, divisée en quatre parties, chacune comportant un prophète, un évangéliste et quatre saints : ces figures à la fois puissantes et lumineuses évoquent Piero tel que Cossa l'interprétait simultanément à Ferrare. On a supposé un voyage de Lorenzo da Viterbo vers le nord pour rapprocher les fresques de Mazzatosta de Mantegna : cette hypothèse nous paraît inutile. Car c'est plutôt le nord qui vint peu après à Viterbe, témoin le seul tableau de Lorenzo, cette *Vierge à l'Enfant entourée de saint Michel archange et de saint Pierre* où perce l'irréalisme padouan.

Un exemple exceptionnel d'ascendance squarcionesque venait d'être installé au Duomo de Viterbe cette même année 1472 par les soins de son nouvel évêque, le Lombard Pietro Settala. Du reste sa tête surgit de profil en donateur au ras du tableau : *Le Christ, sauveur du monde, entre saint Jean l'Évangé-* 663
liste, saint Léonard, saint Pierre martyr et saint Jean Baptiste. Fulgurante apparition sur le podium d'un Salvator Mundi – un thème rare, quoique Antonello da Messina l'ait aussi traité à la même époque. Le Sauveur, le regard inspiré autant qu'impérieux, est drapé dans un manteau aux plis bouillonnants, et encadré de saints affichant des expressions peu amènes. Dans cet ouvrage fascinant, le sens aigu des volumes est soutenu par un chromatisme d'une intense limpidité que domine la profondeur quasi minérale des violets et des cobalts. Cette œuvre tout à fait unique nous rappelle encore Cossa, mais elle se trouve affublée de deux auteurs, l'un et l'autre renommés... miniaturistes : Girolamo da Cremona et Liberale da Verona, que nous retrouverons à Sienne ! L'élite historiographe s'en trouve divisée : pour Girolamo, Berenson et Zeri ; et pour Liberale, Longhi, Laclotte et Volpe...

Viterbe semble donc avoir été l'extrême point de pénétration de l'esprit padouan. Rome fut épargnée, puisqu'elle lui préféra, momentanément, la descendance de Piero en la personne de Melozzo da Forlì, bientôt suivi de Perugino, de Pier Matteo d'Amelia et de Signorelli. « *Pictor papalis* », Melozzo, célébré par Giovanni Santi et par Vasari pour sa virtuosité de perspectiviste *di sotto in sù*, fit



662. Melozzo da Forli, *Christ en gloire entouré d'anges.* Vers 1480. Rome, Palazzo del Quirinale.

663. Girolamo da Cremona (?), *Salvator Mundi*. 1472. 275 x 180 cm. Viterbe, Duomo.

venir sur terre les beautés abstraites de Piero. Animé d'une aspiration au classicisme un peu grandiose, il peignit des formes solennelles et affables qui semblaient vouloir exprimer une prise de conscience : celle du pouvoir intellectuel de l'homme. Un style diamétralement opposé à la nervosité ferraraise.

Rien ne l'avait laissé supposer car Melozzo, né en 1438, n'avait à son actif jusqu'alors, en 1470, qu'une charmante *Annonciation* (Offices), un *Saint Marc Évangéliste* et un *Saint Marc pape* inertes et dignes, qu'il avait peints à Rome lors d'une première visite. Un séjour à Urbino devait le changer : il y assimila très vite l'art de Piero et devint un maître de l'illusionnisme. On lui prête la conception du *studiolo* et de la bibliothèque de Federico di Montefeltro qui furent décorés ensuite par Juste de Gand et Pedro Berruguete.

Quand Melozzo retourna-t-il à Rome ? Il fut sans doute recruté par Sixte IV pour décorer sa bibliothèque. Ancien général des franciscains, celui-ci avait été élu pape en 1471. L'année suivante, il avait assisté aux funérailles de Battista Sforza à Urbino. Or Sixte IV entendait mettre l'art au service de l'Église, mais aussi de lui-même : il fut le plus grand mécène du Quattrocento. Quand il mourut, en 1484, il avait commandé jusqu'à son tombeau, sculpté par Antonio Pollaiolo. Le premier paiement de Melozzo date de 1477, mais la fresque célèbre de *Sixte IV nommant Platina préfet de la bibliothèque vaticane* (Vatican) semble avoir été exécutée en 1480-1481. 664

Ce chef-d'œuvre d'une sobre noblesse constitue une représentation *senza vergogna* du népotisme papal, car Sixte IV y est entouré de ses quatre neveux, tous quatre dûment nantis. On peut y voir également, inscrite dans la perfection d'une architecture renaissante, la rencontre de l'esprit religieux et des valeurs laïques, ou encore l'adhésion de l'Église à l'humanisme. On pose pour l'Histoire, en somme. Simplicité et plasticité, acuité quasi flamande ; on pense à la *Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* ou bien à la *Camera degli Sposi*. Les personnages n'échangent aucun regard : ce sont des portraits. 54 57 57 57

Auparavant, Melozzo avait sans doute été envoyé à Loreto pour peindre (et faire peindre par ses aides), sous la voûte octogonale de la sacristie de Saint-Marc, des *Prophètes, anges et chérubins* qui semblent littéralement voler. La richesse et la vitalité de ce décor sont sans précédent. L'effet illusionniste dans un espace réel et clos y est commandé par de stupéfiants raccourcis. Cette démonstration, qui anticipe la scénographie baroque, lui valut d'être invité quelques années plus tard à peindre l'abside de l'église romaine des Saints-Apôtres. Il ne reste hélas pas grand-chose de cet ensemble dont les puissantes figures firent l'admiration de Vasari : seulement quelques *Anges musiciens*, des *Têtes d'apôtres* (Vatican) d'une fluide beauté, et un prodigieux *Christ en gloire entouré d'anges* (Rome, Quirinale). 66 La dextérité de Melozzo nous laisse rêveurs. Pourquoi ne fut-il pas convié à la décoration de la chapelle Sixtine commencée en 1480 ? Certes, il travaillait alors à l'église des Saints-Apôtres, mais ensuite ? Pourquoi aucune grande commande ne lui fut-elle confiée à Rome ?

Melozzo retourna donc à Forlì où, peu avant sa mort, en 1494, il inscrivit huit de ses *Prophètes* autour de la coupole (détruite) de San Biagio. Il eut en Palmezzano un honorable disciple.

664. Melozzo da Forli,
Sixte IV nommant Platina préfet de la bibliothèque vaticane. 1480-1481.
370 x 314 cm. Rome, Pinacoteca Vaticana.

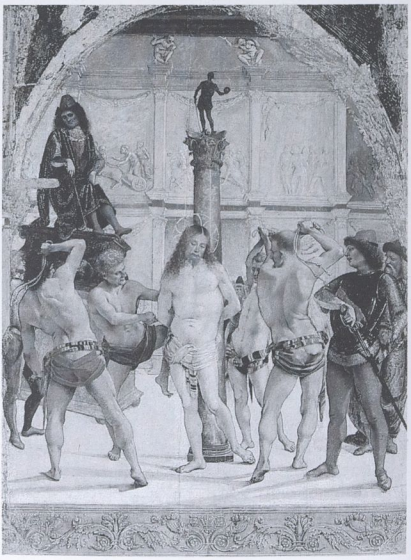
665. Pier Matteo d'Amelia, *L'Annonciation.* Vers 1475-1480. 102,4 x 114,8 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

L'HÉRITAGE DISPERSÉ DE PIERO

Pourquoi Melozzo da Forlì (comme Antoniazzo Romano, du reste) demeura-t-il ou fut-il tenu à l'écart du chantier que le pape vieillissant était pressé de voir achevé dans ce qui devait devenir la chapelle Sixtine ? Parce que Melozzo privilégiait l'exaltation de la forme et les effets illusionnistes ? Les fresques consacrées à la *Vie de Moïse* et à la *Vie du Christ* ont au contraire un caractère très souvent narratif ; elles furent confiées à une *ditta* toscano-ombrienne, une compagnie de jeunes peintres qui allaient mettre l'accent sur les ressources de la ligne. Cependant, l'aura de Piero della Francesca se dissipait peu à peu au profit d'une nouvelle génération qui donnait sa préférence au dessin et au mouvement, reconnaissant ainsi la prédominance que les Pollaiolo et Verrocchio étaient en train de rendre à Florence. Ce n'est donc pas par hasard qu'aux côtés de Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, etc., envoyés par Lorenzo de' Medici à Sixte IV, on trouve deux artistes d'Italie centrale : Pietro Vannucci, dit le Perugino, et Luca Signorelli. Ceux-ci avaient fait leurs débuts à l'école de Piero avant d'entrer dans l'orbite florentine. Nés presque en même temps, vers 1450, à moins de cinquante kilomètres l'un de l'autre, le premier près de Pérouse, le second à Cortona, ils avaient suivi des itinéraires parallèles jusqu'à leur arrivée à Rome.

On ignore comment Perugino approcha Piero dont il devint le « disciple », selon Vasari, et l'on dispute ferme sur ses premières œuvres. La solennelle *Présentation de Jésus au Temple* (Rome, collection privée) que lui attribue Zeri est passée quelque temps pour une copie de Piero, elle a également été donnée à Signorelli, voire à Giovanni Santi ! En 1470, il travailla dans l'atelier de Verrocchio, peintre et sculpteur qui, avec Pollaiolo, donnait alors un nouvel élan à la Renaissance florentine et accueillait de nombreux élèves – Perugino y côtoya notamment Leonardo da Vinci. Ceci ne rend pas les choses plus claires. Ainsi, on peut voir à la National Gallery de Londres deux ouvrages (vers 1470) attribués tantôt à Verrocchio, tantôt à Perugino : l'*Archange Raphaël et Tobie* et la *Madone à l'Enfant entre deux anges.* Autre dilemme, encore plus difficile : les huit panneaux des *Histoires de San Bernardino* (Pérouse). 65
Ils devaient décorer une armoire contenant la bannière peinte de saint Bernardino. Ils nous confirment, si besoin était, que l'art s'élève souvent très au-dessus de sa fonction : les *Scènes de la Vie de saint Antoine* du Maître de l'Observance n'ont-elle pas été peintes pour une occasion analogue ! 47

Le premier de ces panneaux porte une date : 1473. On est tout de suite frappé par un air de famille avec les fameux *Tavole Barberini*, probablement contemporains et dont l'auteur, rappelons-le, avait travaillé au côté de Lippi. Or celui-ci était à l'ouvrage non loin, à Spolète, de 1467 à 1469. Par ailleurs, les architectures nous rappellent irrésistible- 61



666. Luca Signorelli, *La Flagellation.* Vers 1475. 84 x 60 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

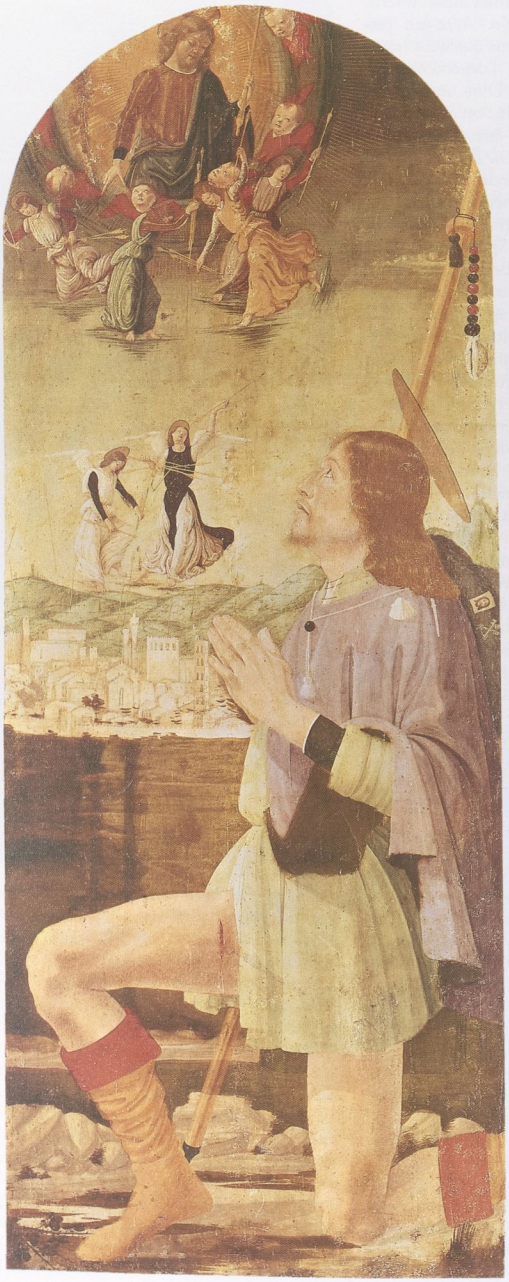
ment Urbino, c'est-à-dire Piero, mais aussi Alberti, Laurana et Francesco di Giorgio. Avec un peu d'attention, on découvre également quelques traces ferraraises ou padouanes dans l'ornementation. Enfin, ils sont de qualité inégale. D'où un interminable débat. Conclusion provisoire : on a attribué la conception d'ensemble et peut-être deux scènes (*Guérison de l'aveugle* et *Guérison de la fille de Rieti*) à Perugino, qui, pour le reste, aurait été aidé par le Maître de l'Annonciation Gardner. Celui-ci a été identifié par Zeri avec Pier Matteo d'Amelia qui avait fait ses premières armes à Spolète auprès de Lippi. On cite aussi les noms de Bonfigli, de Caporali et de Pinturricchio pour certaines scènes. Ces panneaux sont en tout cas l'ouvrage de très jeunes peintres qui, sans atteindre l'insolite des *Tavole Barberini* ou des pierfranceschiennes *Cité idéale*, construisent l'espace avec une netteté cristalline et articulent les architectures avec rythme et clarté. Mais quel sujet de perplexité ! Perugino arrivait de Florence ; il nous semble plus proche de Piero que de Verrocchio qu'il venait de quitter. Subit-il l'influence de Pier Matteo d'Amelia ? Même s'il paraît ici mettre au point la perfection et la virtuosité qui commanderont sa vision tout au long de son œuvre, il se trouve bien évidemment à un carrefour. Son compagnon aussi, du reste. Six ans plus tard, nous retrouvons Perugino à la Sixtine, sans trop savoir ce qu'il a fait entre-temps : nous n'avons qu'une *Pietà* (Pérouse) noble mais très abîmée, une *Adoration des Mages* (Pérouse) qui ne laisse guère deviner la suite, et un fragment de fresque avec les *Saints Roch, Sébastien et Pierre* (Cerqueto) daté de 1478 : rien qui nous permette d'augurer son succès croissant et bientôt considérable de « *gran distributore d'una pittura del sacro*[1] ».

Son destin de créateur fructueux et parfois génial d'une imagerie pieuse et sentimentale, dont l'eurythmie devait inspirer Raphaël lui-même, n'était pas prévisible. Pier Matteo d'Amelia, élève de Lippi et alter ego de Perugino à ses débuts, accomplit pour sa part un œuvre de premier ordre sans s'écarter jamais de ses origines. Il ne parvint pas à vraiment innover et ne connut par conséquent qu'une réussite limitée. Il serait l'auteur de deux scènes (*Miracle du mort-né* et *Miracle du taureau*) des *Histoires de San Bernardino*. Parti de là, il se rendit lui aussi à Rome, puis à Orvieto : sa *Madone à l'Enfant* (Francfort) fraîche et limpide a une stature pierfranceschienne et une acuité linéaire florentine. Un polyptyque daté de 1489, aujourd'hui dispersé (Berlin, Philadelphie et Altenburg), a un léger
65 accent crivellesque. Sa célèbre *Annonciation* (Boston, Gardner Museum), jadis attribuée à Antoniazzo Romano, a la clarté et l'élégance digne d'un peintre des années 1480 qui n'a pas oublié ses maîtres Lippi et Piero. Mais Pier Matteo en resta là et se borna à jouir vingt ans encore de la faveur papale.

667. Bartolomeo della Gatta, *L'Assomption de la Vierge*. Vers 1475. 317 x 220 cm. Cortone, Museo Diocesano.

Il en fut autrement de Luca Signorelli qui, comme Perugino, fréquenta sans doute la *bottega* de Piero della Francesca vers 1469-1472. « Il imitait si bien la manière de Piero qu'on ne pouvait les distinguer l'un de l'autre », écrit Vasari. Ainsi, on crut jadis pouvoir attribuer au maître les premières œuvres de l'élève : trois *Madone à l'Enfant* (Oxford, Christ Church ; Venise, collection Cini ; Boston), les débris d'une fresque à Città di Castello et une fresque de l'*Annonciation* à San Francesco d'Arezzo. Rien ne prouve en fait que ces ouvrages soient vraiment de Signorelli, ils peuvent être d'un autre suiveur de Piero, tel Bartolomeo della Gatta pour l'*Annonciation*. La seule œuvre certaine de Signorelli avant Rome est constituée de deux petits panneaux qui, à l'origine, formaient une bannière de procession : aujourd'hui, ils sont conservés à Milan. Forts d'une certaine monumentalité en dépit de leur taille

1. « Grand distributeur de la peinture sacrée. »



668. Bartolomeo della Gatta, *Saint Roch éloignant le fléau de la peste.* Vers 1479.
185 x 74 cm. Arezzo, Museo di Arte Medioevale e Moderno.

669. Bartolomeo della Gatta, *Saint Roch devant le Palazzo della Fraternita dei Laici.* 1479.
215 x 115 cm. Arezzo, Museo di Arte Medioevale e Moderna.

670 et 670 bis. Luca Signorelli, *Anges musiciens.* Vers 1477 (?). Loreto, basilique.

réduite, la *Madone allaitant* et la *Flagellation* mêlent au souvenir de Piero des éléments qui semblent puisés à Florence. La Madone est triste, point sentimentale, et l'Enfant plein de vivacité. Mais c'est surtout la plasticité énergique des nus de la *Flagellation* qui nous frappe : Signorelli avait découvert ces nus musculeux chez Pollaiolo, il en fit un leitmotiv de son œuvre.

666

Peu après, vers 1477, il aurait été appelé à peindre les fresques de la sacristie de Loreto. Il y succédait à Melozzo da Forlì. Hélas, notre chronologie est rien moins que certaine et l'on a récemment proposé de dater ces fresques à la fin des années 1480. Nous y trouvons d'abord, accrochés à une voûte octogonale, *Les quatre évangélistes, les quatre docteurs de l'Église et huit anges.* Puis, sur les parois, les dix *Apôtres*, groupés deux par deux, l'*Incrédulité de saint Thomas* et la *Conversion de saint Paul.* Avec ses anges dansant ou jouant de la musique, ses évangélistes et ses docteurs que les raccourcis rendent encore plus présents, un peu à la façon de Melozzo, et ses apôtres imposants comme des figures de Bramante, l'ensemble est monumental. Beaucoup plus personnelle nous apparaît la *Conversion de saint Paul*, avec ses silhouettes nerveuses. L'alternance entre les sinuosités angéliques, les attitudes pensives, les démarches énergiques qu'entourent des décorations polychromiques nous fait d'abord penser à une œuvre réfléchie et calculée. Nous sommes donc surpris par certaines inégalités dans l'exécution, notamment quelques figures un peu langoureuses à la Perugino. Si l'on maintient une date antérieure à 1480, il s'agirait pourtant du premier ouvrage proprement signorellien dont le souffle laisse pressentir Michel-Ange. On est certes revenu sur l'idée d'un Signorelli précurseur de Michel-Ange, mais on ne saurait lui ôter le mérite d'avoir su insuffler à ses figures une calme ampleur que Buonarroti métamorphoserait en puissant tourment.

670, 670 bis

Comme pour Perugino, les débuts de Signorelli restent obscurs. Tous deux ont plus de trente ans lorsqu'ils arrivent à Rome. Il est vraisemblable que Signorelli quitta Piero pour se rendre à Florence, comme Perugino, mais il en tira une leçon bien différente. Il s'y serait initié à la ligne énergique d'un Verrocchio ou d'un Pollaiolo. À moins qu'il n'ait eu à Urbino des dessins de Botticelli sous les yeux – les dessins supposés avoir servi à l'exécution de certaines marqueteries du *studiolo* –, ou des tableaux d'Ercole de' Roberti (?). N'y a-t-il pas dans la *Conversion de saint Paul* comme un mouvement robertien ?

L'effervescence picturale des années 1470 autorise toutes les hypothèses. Que sait-on, par exemple, d'un Bartolomeo della Gatta, peintre florentin dont on trouve les œuvres autour d'Arezzo et de Cortona ? Sa démarche fut l'inverse de celle de Perugino et de Signorelli : il alla de Florence vers Piero. Né en 1447, son apprentissage d'orfèvre devait l'incliner vers le dessin et il trouva sans doute chez Pollaiolo et Verrocchio ses premiers encouragements. Mais sa famille, pauvre, en ayant fait un moine, on l'envoya à... Arezzo. Et ce fut la révélation devant les fresques

de Piero ! Peut-être se rendit-il aussi à Urbino où il aurait pu connaître Bramante et Melozzo da Forlì. Quoi qu'il en soit, ses rares œuvres témoignent vis-à-vis de ses contemporains d'une séduisante indé-
667 pendance. Ainsi son *Assomption de la Vierge* (Cortona), vers 1475, inscrit-elle l'agilité expressive dans une vaste composition et dans une riche gamme de couleurs pures que baigne une lumière limpide. Et
669 c'est un chef-d'œuvre inattendu. Ses deux *Saint Roch* (Arezzo, 1479) aux lignes aiguës sont rien
671 moins que conventionnels. Sa *Madone à l'Enfant trônant* (Castiglion Fiorentino, 1486) rompt avec la symétrie traditionnelle. Et quand, en 1487, il peignit les *Stigmates de saint François* (Castiglion Fiorentino), sa minutie réaliste, « *alla fiamminga* », n'ôta rien à son charme étrange. Bartolomeo della Gatta ne prit-il pas conscience de son originalité ou bien son exil de Florence lui fut-il fatal ? Toujours est-il que de tous les peintres présents sur le chantier de la Sixtine, il reste le plus méconnu, s'il n'est pas le moins singulier.

Cependant, dans un milieu artistique en pleine fermentation, où les influences se propageaient à une vitesse insoupçonnable à travers la péninsule, les nouveaux venus commençaient à avoir un large choix. C'était là une source d'enrichissement mais aussi d'hésitation. Observons, par exemple, dans la *Flagellation* de Signorelli, les discrets reliefs du fond. Ils sont empruntés à Francesco di Giorgio, peintre, sculpteur et architecte avec qui Sienne est encore de retour : une Sienne enfin convertie à la Renaissance.

671. Bartolomeo della Gatta, *Madone à l'Enfant trônant.* 1486. Castiglion Fiorentino, collégiale San Giuliano.

XXVIII
Fin de partie à Sienne

Depuis le début du Trecento, depuis cent cinquante ans donc, Sienne avait su préserver son autonomie artistique. Elle avait résisté à tout ce qui pouvait troubler son appétit mystique, qu'elle sublimait toujours avec un raffinement inlassable. Ni son cousinage avec le « gothique français », ni le flirt des Lorenzetti avec Florence n'avaient dévié son flux créateur. C'était la très sinueuse âme siennoise au contraire qui était partie, via Avignon, à la conquête de l'Europe et avait joué un rôle décisif dans la naissance du « style courtois international ». Mais cette expansion de ses formes avait coïncidé paradoxalement avec le repli de Sienne sur elle-même, avec la stagnation de son art et l'épuisement de ses formules. Or, après plus d'un demi-siècle de déclin, la tradition siennoise s'était soudain revitalisée. Ce renouveau ne devait à Florence que quelques emprunts vite absorbés. Cependant, lorsque Sassetta, le Maître de l'Observance et l'Ambrosi disparurent pendant les années 1450, il n'y eut plus que Giovanni di Paolo pour s'accrocher au passé et Neroccio de' Landi pour y revenir. Sienne était enfin prête à s'ouvrir vers l'extérieur.

Déjà l'habileté perspectiviste déployée par Domenico di Bartolo dans la décoration de l'Ospedale della Scala (1441-1444) indiquait la contagion florentine. Le peintre n'y était pas toujours à la hauteur de son chef-d'œuvre de 1433, cette *Madone à l'Enfant* qui semblait une leçon pour Fra Angelico et Filippo Lippi, mais ces fresques fastueuses furent peintes avec une étonnante variété narrative. La recherche des architectures, la force du coloris et la vivacité du coup d'œil nous offrent quelques beaux morceaux de la vie quotidienne à Sienne au milieu du Quattrocento. Aux côtés de Bartolo apparut alors un nouveau protagoniste, Lorenzo di Pietro, dit Vecchietta, qui dans l'*Échelle du Paradis* imposa son sens de l'illusionnisme plastique. Avec lui d'abord, puis avec ses brillants élèves qui se succèderont jusqu'à la fin du siècle, l'école siennoise allait abandonner son distingué isolement.

Cela dit, au lieu d'insister sur l'entrée des Siennois en Renaissance, ne convient-il pas plutôt d'admirer ce qu'ils surent garder d'eux-mêmes face aux pressions de Florence, ainsi que de Padoue, de l'Ombrie, etc.? Nous avons vu quels artistes avaient été Sassetta, le Maître de l'Observance et Giovanni di Paolo, et quelle sensibilité ils avaient su préserver dans le grand chambardement toscan : les Siennois de la seconde moitié du Quattrocento avaient avec qui compter. Mais Vecchietta, Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio, etc., n'étaient pas indignes de leurs prédécesseurs. Ceci leur valut du reste d'être tout aussi mal traités par l'historiographie du XIXe siècle. Ainsi Cavalcaselle n'est-il pas avare d'épithètes péjoratifs : il qualifie Vecchietta de « branlant », Matteo di Giovanni de « sec », et Francesco di Giorgio de « pompeusement affecté »!

673. Vecchietta, *L'Échelle du paradis.* 1441.
Sienne, Ospedale della Scala.

672. Matteo di Giovanni, *L'Assomption de la Vierge.* 1474.
331 x 174 cm.
Londres, National Gallery.

674. Vecchietta, *La Résurrection*, panneau extérieur d'un reliquaire. 1445-1446. 80 x 35 cm. Sienne, Pinacoteca.

675. Vecchietta, *La Flagellation*. 1450. Sienne, baptistère San Giovanni.

VALSE HÉSITATION

Vecchietta avait vingt-neuf ans lorsqu'il revint à Sienne après avoir peut-être, selon l'hypothèse stylistique de Longhi, travaillé à Castiglione d'Olona vers 1436-1437 au côté de Masolino. Il y aurait appris à considérer les nouveautés florentines sans précipitation. Sa fresque de l'*Échelle du paradis*, à 67
l'Ospedale di Santa Maria della Scala, repose sur une construction spatiale articulée à travers trois nefs où les scènes se révèlent d'une grande clarté narrative. On y découvre aussi une architecture abondamment ornée de grisailles – reliefs, médaillons et frises – à la forte plasticité. Or cela se passait en 1441 et Mantegna n'était encore qu'un très jeune apprenti.

L'éclectisme de Vecchietta n'est pas moins remarquable lorsqu'en 1445-1446, il décore les deux portes d'un reliquaire de vingt-quatre petits tableaux pour la sacristie de l'Ospedale. D'un côté l'*Annonciation*, la *Crucifixion* et la *Résurrection*, ainsi 67
qu'une série de *Saints et bienheureux* y présentent des formes légères et gracieuses découpées sur fond d'or (à l'exception des deux figures « florentines » de l'*Annonciation*), silencieuses évocations d'un mysticisme encore trecentesque. Mais de l'autre, huit *Scènes de la Passion* sont conçues d'une manière bien différente : dans un espace encombré de recherches architecturales, richement décoré, les personnages y tiennent leur rôle avec beaucoup d'émotion et la préciosité des couleurs réduit chaque tableau à l'état de miniature agrandie. Comment expliquer ces contradictions ? Étaient-elles le fruit d'un artiste qui, à trente-cinq ans, se cherchait encore ? Ou répondaient-elles aux exigences des commanditaires ? Il semble que Vecchietta était homme à explorer les possibilités les plus diverses : entre 1446 et 1449, il peignit dans la même sacristie des fresques abondantes où il se livra à des combinaisons d'architectures polychromes complexes, voire irrationnelles. Il récidiva en 1450, au baptistère, avec notamment une *Flagellation* et un *Chemin du* 67
calvaire aux accents expressionnistes qu'il peut avoir empruntés à Giovanni di Paolo. Cette versatilité ne devait pas l'empêcher, après la mort de Sassetta, de dominer la scène siennoise et d'avoir probablement parmi ses élèves Benvenuto di Giovanni, Francesco di Giorgio et Neroccio de' Landi.

La cinquantaine fut le bel âge pour Vecchietta. Il s'orienta alors vers une certaine solennité avec, par exemple, le triptyque de la *Madone sur un trône entourée de saints* (Offices, 1457), puis vers des formes plus sculpturales qui baignent dans un coloris très lumineux, proche de Domenico Veneziano. Il faut dire que Donatello séjourna à Sienne de 1457 à 1461. En 1461, justement, on commanda à Vecchietta pour le Palazzo Pubblico une

fresque de *Sainte Catherine de Sienne* : celle-ci venait d'être canonisée. Il fut ensuite invité par Pie II à peindre, pour le Duomo de Pienza, cité renaissante édifiée par le pape, un grand triptyque avec, au centre, une triomphante *Assomption de la Vierge*, nimbée d'or et entourée d'une guirlande d'anges. Une œuvre d'inspiration trecentesque au dessin particulièrement incisif. L'année suivante, il installa dans le même lieu une *Madone trônant entourée de saints* avec, dans la lunette, une *Annonciation* d'une grande vivacité chromatique. Celle-ci s'ouvre à une perspective rythmée par une succession d'arcades brunelleschiennes tandis que la lumière se réfléchit sur les marbres. C'est là un ouvrage mi-florentin, mi-flamand. À la fin de sa vie, Vecchietta semble s'être surtout consacré à la sculpture. Il ne dédaigna pas toutefois de peindre encore de plaisantes *istorie* comme le *Miracle de saint Antoine* (Munich) et *Saint Bernard prêchant* (Liverpool) où ses figures délicates sont mises en place avec grâce dans un espace scénique aux constructions variées. Vecchietta avait aussi un frère, Giovanni di Pietro, qui, comme lui, aimait associer des figures trecentesques à une architecture florentine, ainsi qu'on peut le voir dans sa *Scène de la vie de la Vierge* (Philadelphie).

677

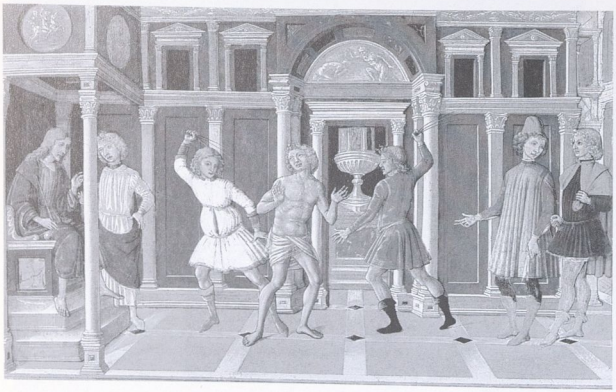
L'itinéraire de Vecchietta montre une certaine incohérence qui témoigne de la difficulté à épouser son temps sans renier le passé. Matteo di Giovanni, qui fit ses débuts en 1452 aux côtés de son frère Giovanni di Pietro, montra à son tour une notable mobilité esthétique. Il avait sans doute été l'élève de Domenico di Bartolo et de Sassetta. Sa première œuvre certaine serait le *Triptyque d'Asciano*, qui combine un mouvement spatial très florentin dans l'*Annonciation* de la lunette, une élégante sérénité dans la *Vierge entourée de saints*, et un certain expressionnisme dans la *Crucifixion* tandis que les quatre autres scènes de la prédelle sont vivement enlevées. Après un ensemble aussi disparate, on ne sera pas surpris de saisir comme un reflet de Piero della Francesca dans les anges de sa *Madone trônant* datée de 1460 (Sienne, Museo del Duomo). On ne s'étonnera pas davantage face à sa *Madone à l'Enfant entourée de sainte Catherine d'Alexandrie, saint Mathieu, saint Bartholomé et sainte Lucie* (Pienza) exécutée vers 1462-1463 pour Pie II : celle-ci présente un dessin délicat et un coloris brillant, mais elle comporte, dans la lunette, une *Flagellation* empruntée à Pollaiolo où le calme du Christ contraste étrangement avec l'élan frénétique des bourreaux. On observera la même diversité d'inspiration dans la décennie suivante : fraîcheur de sa *Madone entourée d'anges* (Sienne), avec sa ligne toute siennoise sur un fond d'or (en 1470 !) ; somptueuse exubérance de sa petite *Madone à l'Enfant avec saint Jérôme et sainte Catherine* (Washington) ;

676. Pienza, place Pie II, avec le Duomo, le Palazzo Piccollomini et la colonnade du Palazzo Communale.

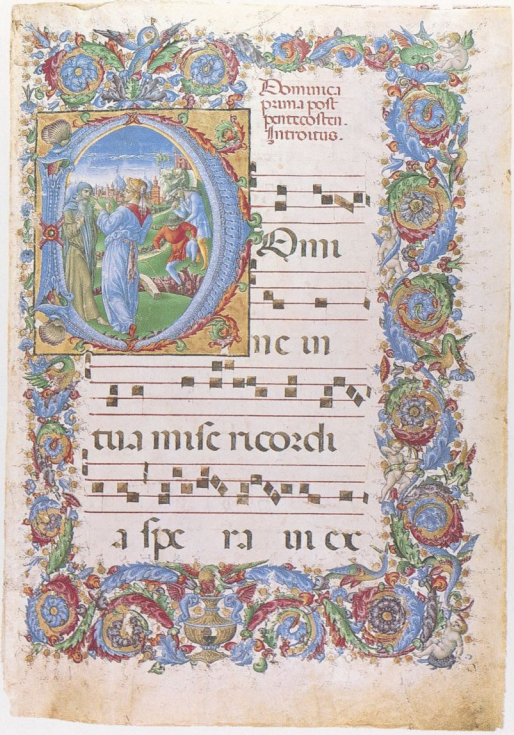
679

677. Vecchietta ou Benvento di Giovanni, *Le Miracle de saint Antoine.* Vers 1470. 28 x 62 cm. Munich, Pinakothek.

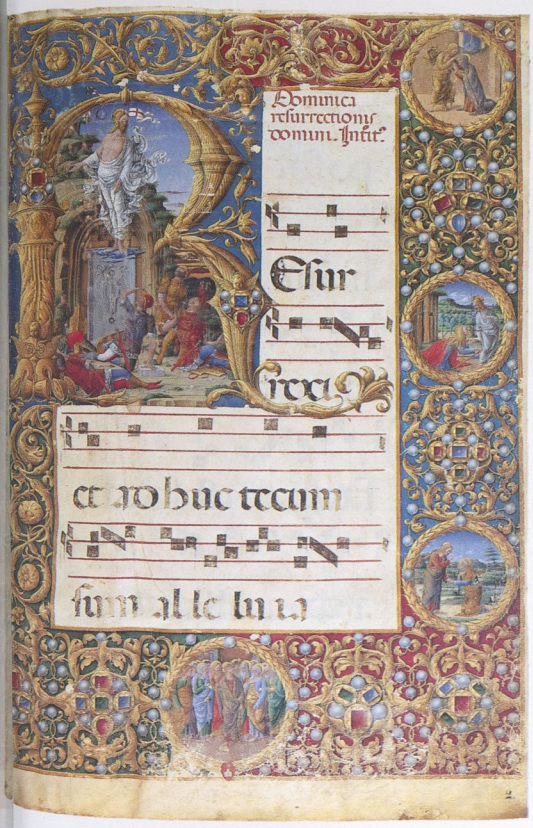
678. Matteo di Giovanni, *Flagellation de saint Jérôme.* 1476.
37 x 65,5 cm. Chicago, Art Institute, Mr. & Mrs. Martin A. Ryerson Collection.



679. Matteo di Giovanni, *Madone à l'Enfant entourée de sainte Catherine d'Alexandrie, saint Matthieu, saint Bartholomé et sainte Lucie*, et *Flagellation.* 1462-1463.
Pienza, Duomo.



681. Liberale da Verona, *Paraboles de la paille et la poutre, et des deux aveugles.* Vers 1470. Sienne, Duomo, Libreria Piccolomini.



680. Girolamo da Cremona, *La Résurrection.* Vers 1470. Sienne, Duomo, Libreria Piccolomini.

682. Matteo di Giovanni, *Le Massacre des innocents.* 1488. 237 x 238 cm. Naples, Museo di Capodimonte.

683. Benvenuto di Giovanni, *Le Christ portant la Croix.* Vers 1490. 41,4 x 47,4 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

munificence de son *Ascension de la Vierge* (Londres), en 1475, avec son paysage pierfranceschien où s'agite un saint Thomas pollaiolesque ; décoration chargée chez sa *Sainte Barbe* (Sienne, San Domenico) de 1479 où toute spatialité disparaît sous la splendeur décorative.

Le seul trait d'union entre ces œuvres réside dans une grâce subtile, comme si Matteo di Giovanni tournait le dos au monde extérieur et préférait se livrer à de suaves contemplations. Mais il pouvait aussi faire preuve d'une imagination intense dans de vastes espaces comme on le constate dans le retable qu'il peignit en 1476 pour la chapelle Placidi à San Domenico : la *Vierge trônant entre saint Jérôme et saint Jean Baptiste* où les deux scènes de la prédelle, *Flagellation de saint Jérôme* et *Vision de saint Augustin*, aujourd'hui à Chicago, sont traitées avec une 67
agressivité linéaire et une densité de détails qui ne sont pas de tout repos. À quelle source attribuer aussi la terrifiante vision du *Massacre des innocents* 68
dont il fournit successivement quatre versions (dessin pour le pavement de Santa Maria Assunta, en 1481 ; fresque à Sant' Agostino, en 1482 ; tableau aujourd'hui à Naples, en 1488 ; et fresque à Santa Maria dei Servi, en 1491) ? D'où peut bien venir ce mélange de réalisme implacable et d'expressionnisme violent dans une évocation antiquisante à la manière de Mantegna ?

Les changements de registre accumulés par Vecchietta et Matteo di Giovanni au cours de leur longue carrière sont vraisemblablement le signe de l'instabilité que provoqua l'ouverture croissante de l'art siennois aux influences extérieures. Impulsions et hésitations se succédaient alors tant chez les commanditaires que chez les artistes. L'arrivée à Sienne de deux hommes d'Italie du Nord, Liberale da Verona et Girolamo da Cremona, en constitue une autre indication. Liberale, de 1467 à 1476, et Girolamo, de 1470 à 1474, consacrèrent la majeure partie de leur activité à décorer de miniatures les antiphonaires dévolus aux chœurs du Duomo. 68 69
Girolamo, qui devait avoir quarante ans, était le plus âgé. Formé à l'école des Vivarini, il avait collaboré à la *Bible de Borso d'Este* à Ferrare, puis, passant à Mantoue, avait achevé d'enluminer le *Livre d'Heures de Barbara de Brandebourg* commencé par Belbello da Pavia. Liberale avait, lui, à peine plus de vingt ans. À la fantaisie et à la vivacité expressive de Liberale, à ses formes souples, serait donc venu s'ajouter l'acuité de la perception de Girolamo, attachée aux détails dans un esprit squarcionnesque. Or, selon Longhi, Girolamo aurait travaillé sur des dessins de Liberale, mais celui-ci se serait converti à son tour à la dureté minérale, à la matérialité de Girolamo. Il est bien difficile de distinguer les deux artistes. Cette confusion ne s'arrête pas aux miniatures. On attribue à Liberale un certain nombre de tableaux et de panneaux de *cassone* tels que les *Histoires de saint*

Pierre (Berlin et Cambridge – vers 1470), et les *Joueurs d'échecs* (New York) ; à Girolamo les deux *Annonciation* de Sienne et de Yale et, à Rome, la *Vierge entre saint Benedetto et sainte Francesca Romano.* Mais ces références laissent entière, on l'a
663 vu plus haut, l'énigme du stupéfiant *Salvator Mundi* de Viterbe exécuté en 1472. La carrière que ces deux artistes poursuivirent après leur séparation, Liberale retournant à Vérone et Girolamo gagnant Venise, ne nous éclaire pas davantage sur ce chef-d'œuvre sans lendemain. Il n'est pas douteux, en revanche, que leur séjour à Sienne laissa des traces. Le premier à en faire usage fut Benvenuto di Giovanni.

Entre son *Annonciation* de 1466 (Volterra) et
684 celle de 1470 (Sinalunga), il y a toute la distance qui sépare le souvenir de Simone Martini des formes coupantes et de l'exagération plastique de Padoue. L'une et l'autre sont pourtant signées et datées. Benvenuto di Giovanni, né en 1436, fit lui aussi une carrière fort longue qui, pour s'être déroulée à Sienne, s'inscrivit sous des auspices délibérément squarcionesques avec, sans peur de la contradiction, un regard vers Urbino ! En effet, qu'y a-t-il de siennois dans la *Nativité* de Volterra (1470), ou dans l'éblouissant *Triptyque de Montepertuso* (1475), avec sa clarté cristalline et le traitement précieux de ses étoffes ? La pureté du grand triptyque avec la *Vierge et l'Enfant, entourée de saint Pierre et saint Nicolas* (Londres, 1479), sa fraîcheur chromatique (et ses deux anges musiciens) sont d'autant plus surprenants : un moment d'équilibre et de grâce. Celui-ci ne dura pas : la *Madone à l'Enfant entourée d'anges et de saints* (Sienne, San Domenico), au début des années 1480, expose des physionomies marquées, des drapés rigides et des marbres pleins d'éclat. Quant aux cinq panneaux de prédelle avec les *Scènes de la Passion* (Washington), ils déploient des formes anguleuses et tranchantes, avec une surabondance rocheuse, du tout émanant une étrange émotivité. Benvenuto di Giovanni était donc un tourmenté ? On pourrait le croire devant la violence pathétique de sa petite *Pietà* (Settignano, collection Berenson). Mais on le trouvera maniériste, plutôt, si on le compare, par exemple, à Cosme Tura ou à Giovanni di Paolo. Et très éclectique si l'on considère son *Ascension du Christ* (Sienne) daté de 1491 qui mêle minutie flamande et dureté minérale, portraits réalistes et vision surréelle.

683

On n'a pas manqué de constater ce qui écarte Vecchietta, Matteo di Giovanni et Benvenuto di Giovanni, à un moment ou à un autre, de la tradition siennoise. Ils ne la rejettent pas, mais nous indiquent qu'en cette seconde moitié du Quattrocento, Sienne avait cessé d'être un monde clos. La proximité de Florence, voire d'Urbino, exerçait sur elle une forte pression ; l'influence de Padoue, en revanche, surgit par hasard. Mais alors que l'ordre spatial de la Renaissance florentine mettait en question le lyrisme et l'irrationalisme chers aux Siennois, la sophistication linéaire de la Renaissance padouane et son délire décoratif cousinèrent aisément avec le goût siennois des souples arabesques et

684. Benvenuto di Giovanni, *L'Annonciation.* 1470. Sinalunga, église San Bernardino.

685. Francesco di Giorgio, *La Jeune Fille à la licorne.* 1463. Sienne, basilique de l'Osservanza.

686. Francesco di Giorgio, *Le Triomphe de la Chasteté.* 1464. 37 x 121 cm. Malibu, J. Paul Getty Museum.

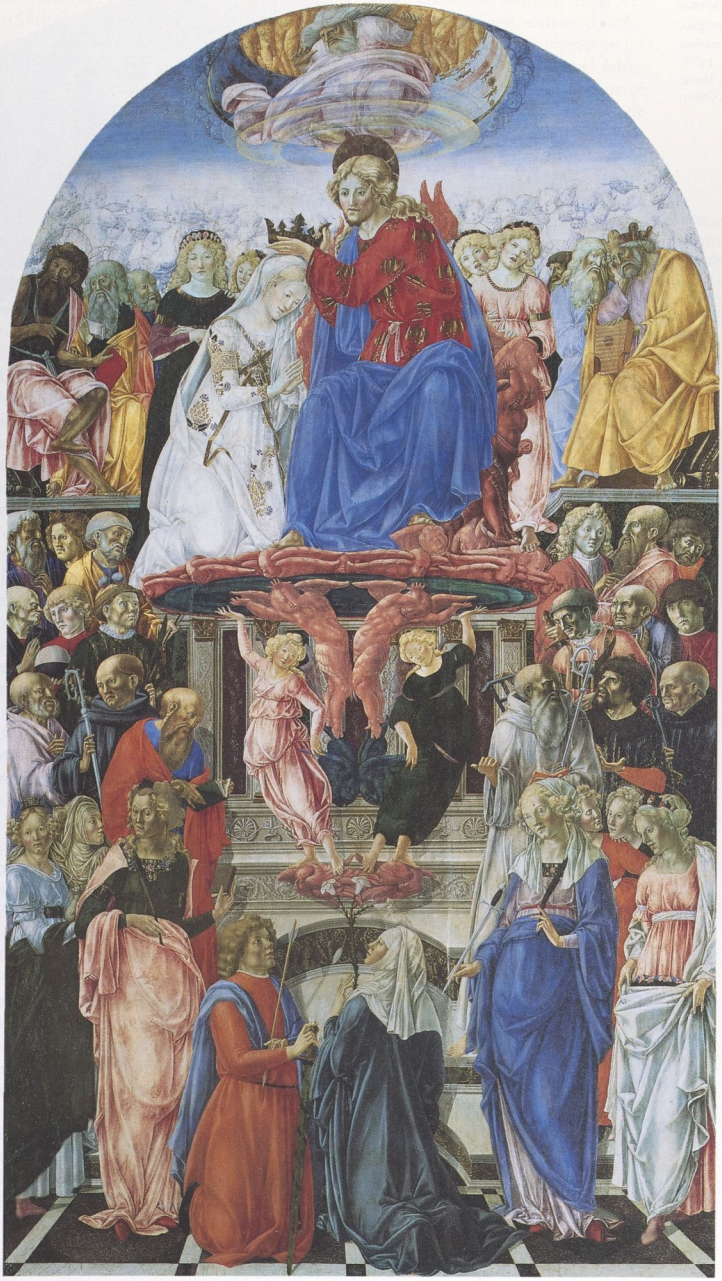
des coloris précieux. Cependant, le mariage de Sienne et de Padoue n'eut qu'un temps. Dès les années 1470, Francesco di Giorgio réussit à renouveler l'héritage local tout en assimilant les plus récents développements de l'art florentin – en laissant à Neroccio de' Landi, son partenaire, le soin d'être le dernier héraut d'un passé aristocratique.

FIDÉLITÉ ET TRAHISON

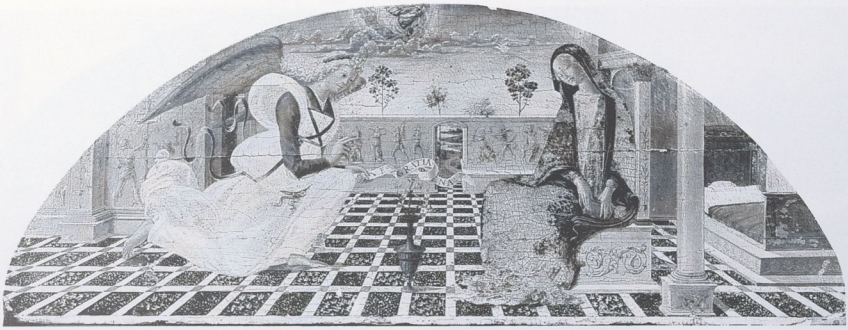
Fils d'un marchand de volailles, Francesco di Giorgio Martini, né en 1439, devint un véritable homme de la Renaissance par l'étendue de ses curiosités et de ses entreprises. On serait tenté de le placer entre Piero della Francesca et Leonardo da Vinci qu'il rencontra du reste en 1490 à Milan. Il était miniaturiste, sculpteur, architecte, ingénieur militaire, écrivain – et peintre. Mais ses plus grands succès furent éphémères car il était avant tout un consultant recherché en matière de bastions et fortifications que la seigneurie de Sienne prêtait à Milan, Naples, Urbino, Rome, etc. Aussi Francesco di Giorgio ne s'adonna-t-il à la peinture que jusqu'à ses trente-cinq ans, de 1460 à 1475, dont six ans en association avec Neroccio de' Landi, de 1469 à 1475. Il n'y revint, occasionnellement, qu'à la fin de sa vie, vers 1490. Ceci suffit à lui valoir de Giovanni Santi l'appréciation suivante : « *Presto, veloce e alto dipintore* ». Élève de Vecchietta – qui ne le fut ! –, il étudia les monuments de l'Antiquité, qui lui inspirèrent une certaine nostalgie, comme en témoigne son penchant pour les édifices classiques et les thèmes de ses peintures de *cassone* (le *Rapt d'Hélène,* l'*Histoire de Coriolan,* etc.). Mais c'était surtout un esprit original et fertile, qui assimilait tout ce qui passait à sa portée : la tradition siennoise, de Simone Martini à Sassetta, comme les novateurs florentins (Lippi, Pollaiolo, Baldovinetti, Verrochio). Le résultat : une peinture mêlant avec spontanéité deux états d'esprit contradictoires, la réflexion contemplative et la vision fantastique. L'audace calculée de la Renaissance et la fluidité élégante, rythmée de Sienne.

Jusqu'à la récente exposition « Francesco di Giorgio e il Rinascimiento a Siena », on pouvait être tenté d'attribuer une double personnalité, voire un caractère hybride, à ce peintre qui savait si bien inscrire son irréalisme imaginatif, son sens exquis de la décoration et sa fantaisie chromatique dans des constructions spatiales où il jouait avec la plasticité des formes comme avec la profondeur des paysages, avec les profils comme avec les architectures. Des

687. Francesco di Giorgio, *La Nativité.* Vers 1470. 83,2 x 57,2 cm. New York, Metropolitan Museum, donation Georges Blumenthal, et Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



688. Francesco di Giorgio, *Le Couronnement de la Vierge.* 1472. 337 x 200 cm. Sienne, Pinacoteca.



689. Francesco di Giorgio, *L'Annonciation.* Vers 1474-1475. 48,3 x 128,7 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.

690. Francesco di Giorgio, *L'Annonciation.* Vers 1472. 73,5 x 48 cm. Sienne, Pinacoteca.

examens scientifiques de ses ouvrages ont suscité une hypothèse qui, loin de diminuer la stature de l'artiste, pourrait bien expliquer ce qui apparaissait parfois comme de singulières dissonances : Francesco di Giorgio, menant de front de multiples activités, aurait le plus souvent délégué à un assistant (désigné provisoirement sous l'appellation de « *fiduciaro di Francesco* ») l'exécution de ses travaux picturaux. Lequel, sans être désavoué par le maître, se serait complu à cultiver la veine lyrique du Trecento siennois. Que Francesco di Giorgio n'ait pas trouvé à y redire, voilà au moins une confirmation qu'il ne perdait pas son temps à théoriser.

Les premières madones qui lui sont attribuées (Cambridge, Massachussets; Baltimore, Walters Art Gallery) étaient fidèles à la tradition, mais dès 1463 il entreprit une série de miniatures dont la plus importante, la *Jeune Fille à la licorne* (Sienne, basilique de l'Osservanza), symbolisant la chasteté, est une merveilleuse fantasmagorie colorée. Le front large et haut, les fines arcades sourcilières et le menton charnu constituèrent un type de visage auquel Francesco di Giorgio et son *fiduciaro* restèrent attachés; la perspective du paysage indique un début d'intérêt pour la construction spatiale à la florentine. Le *Triomphe de la Chasteté* (Malibu) date de 1464 : c'est un panneau de *cassone* où l'on admire la délicatesse des figures devant un paysage imaginaire et un temple classique évoqués avec une grande finesse. De même ces aristocratiques figures, telle la *Madone à l'Enfant avec deux anges* (Miami), qui pourraient être de Neroccio. Mais bientôt on voit se mélanger les inspirations les plus diverses : dans le *Père éternel parmi les anges* (Washington) et la *Nativité* (New York), autrefois réunies, exécutées en 1470, un fantastique ballet angélique autour du singulier Éternel contraste avec le minutieux paysage à la Baldovinetti devant lequel pose une Vierge « florentine ». Si l'on y ajoute le décor rocheux et un saint Joseph ahuri d'inspiration « padouane », on s'étonne du charme d'un ouvrage aussi hétéroclite. Mais Francesco di Giorgio était, à sa façon,

690 un magicien : « son » chef-d'œuvre, l'*Annonciation* (Sienne), vers 1472, est un véritable défi au rationalisme florentin par son usage « absurde » de la perspective qui, renversée, projette architecture et paysage vers le ciel tel le reflet d'un miroir convexe. Le dessin nerveux – même les colonnes sont pleines de vivacité –, la Vierge surprise qui laisse échapper son livre, et l'ange proprement extraterrestre sont plongés dans une atmosphère chromatique irréelle où se succèdent gris azur et gris vert, blanc rose et pervenche pâle. Si ce sont là les divagations du *fiduciaro di Francesco*, faut-il s'en plaindre ?

Que Francesco di Giorgio ait su parfaitement maîtriser les lois de la perspective, qu'il ait été au courant de la dernière mode florentine, la *Madone à l'Enfant* d'Avignon ne nous le laisse pas ignorer. Le paysage a l'ampleur et l'équilibre qui conviennent (Baldovinetti), les figures sont bien placées devant un parapet (Lippi) et il y a ce qu'il faut d'expressivité linéaire dans les mains (Verrocchio). On aurait donc tort d'être surpris que ce tableau puisse être
688 contemporain du grand *Couronnement de la Vierge* (Sienne) peint vers 1472-1473, pour le couvent de Monte Oliveto Maggiore, avec sa quarantaine de personnages superposés – en fait installés sur des gradins dissimulés par cette foule –, sans aucun souci de profondeur, et suscitant presque un sentiment de vertige. Dans cette construction irrationnelle, cette cascade de formes aux couleurs fastueusement contrastées, les figures, surtout masculines, sont de type florentin et, si l'on prend le temps de la contemplation, au sentiment d'agitation désordonnée se substitue peu à peu le constat d'une diversité réfléchie, mettant l'accent sur la caractérisation des physionomies. Quelle part y prit Francesco di Giorgio ? Plus « florentine » est la sobre élégance de
689 l'*Annonciation* (New Haven) peinte (avec Neroccio de' Landi) vers 1474-1475, dont les figures sont mises en scène dans un espace large et profond, scandé par un pavement de marbre. Celui-ci s'achève sur un mur où sont simulés des bas-reliefs à l'antique, avec une arcade s'ouvrant sur les méandres d'un fleuve lointain. Et la *Nativité avec*
691 *saint Bernard et saint Thomas d'Aquin* (Sienne), datant de 1475, s'éloigne encore plus de la tradition siennoise pour se rapprocher des modèles florentins : vaste paysage, calme plasticité des figures. C'est du reste l'ouvrage aujourd'hui le moins discuté du maître.

Lorsque Francesco di Giorgio partit pour Urbino où il prit la suite de Laurana dans la construction et l'aménagement du Palazzo Ducale, il interrompit son activité de peintre, encore que l'on puisse donner à sa *bottega* des panneaux de *cassone,* telle l'*Histoire d'Hélène et de Pâris* (Malibu), voire une fresque de la *Fidélité* (Pasadena). Il ne serait vraiment revenu à la peinture que vers 1490 ou un peu avant, avec la *Nativité* de San Domenico. Il n'y a plus grand chose de siennois dans cet ouvrage tout à fait renaissant : son activité d'architecte à Urbino et ailleurs n'avait pu qu'affirmer en lui le sens de l'espace rationnel. Cependant quel éclectisme ! Il y a du Signorelli et du Botticelli dans ce grand tableau où l'esprit de synthèse habituel de Francesco di Giorgio fait un peu défaut. En revanche, l'harmonie règne dans les fresques monochromes retrouvées en 1977 dans l'église Sant' Agostino : la *Nativité* et la *Naissance de la Vierge* peints dans la chapelle Bichi offrent en effet des figures posément installées dans un espace bien ordonné. Ainsi Francesco di Giorgio acheva-t-il d'une manière calme et mesurée un itinéraire pictural qui ne fut certes pas celui d'un innovateur, mais le conduisit de la vénusté nerveuse de ses débuts à un souci de mesure et d'équilibre quelque peu convenu. Mais entre-temps il avait fait pénétrer de manière irréversible l'esprit de la Renaissance à Sienne.

Le bénéfice que celle-ci y trouva ne vaut sans doute pas ce qu'elle y perdit. Tandis que Francesco di Giorgio s'ouvrait sans hésitation ni remords à son temps, son cadet, Neroccio de' Landi, peintre et sculpteur, né en 1447, préférait s'enfermer dans d'infinies variations aussi subtiles que raffinées sur le thème quasi unique de la Madone à l'Enfant. S'il fut, lui aussi, un élève de Vecchietta, Neroccio devait, en effet, montrer tout au long de sa vie une

691. Francesco di Giorgio, *La Nativité.* 1475. 203 x 98,5 cm. Sienne, Pinacoteca.

692. Neroccio de' Landi, *Madone à l'Enfant avec saint Jérôme et saint Bernard.* Vers 1474-1475.
98 x 52 cm.
Sienne, Pinacoteca.

693. Neroccio de' Landi,
Portrait de jeune fille.
Vers 1490.
46,5 x 30,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection.

inébranlable fidélité à la tradition née avec Duccio et Martini. Il s'attacha sans relâche à en ressusciter le détachement aristocratique et la grâce suprême : « *He was Simone come to life again* », écrit Berenson.

Pendant que Francesco di Giorgio sillonnait l'Italie, Neroccio se tenait dans son atelier, apparemment indifférent au monde extérieur. Non qu'il ignorât les nouveautés florentines, ni les changements à Sienne même, mais il n'accueillait le nouvel humanisme que pour le fondre dans le mysticisme de l'art siennois. Son premier ouvrage signé et daté 1476, un triptyque avec la *Madone entourée de saint Michel archange et de saint Bernard* (Sienne), est un chef-d'œuvre de luminosité où surgit sur un fond d'or une humanité fragile, évanescente et... blonde. Dans ces trois figures debout, clairement dessinées, il paraît superflu de chercher le moindre reflet florentin. Est-il besoin de souligner l'absence de perspective ?

Un peu antérieures sans doute, les petites *Madone à l'Enfant avec saint Jérôme et saint Bernard* 692
et *Madone à l'Enfant avec saint Jean Baptiste et sainte Marie Madeleine*, toutes deux à la pinacothèque de Sienne, exhibent l'extraordinaire délicatesse de leurs visages aux longs cous, incroyablement diaphanes, et leurs mains d'une incomparable finesse. Certes Neroccio produira-t-il en série ces mêmes vierges au long cou et au parfait ovale, doucement inclinées, transparentes. Mais vingt ans durant, il restera égal à lui-même comme le montre son éclatante *Madone à l'Enfant entre saint Bernard et sainte Catherine de Sienne* (Sienne). Devant cette sinuosité qui se déploie d'une manière ininterrompue et ces élans contenus avec tant de distinction, pourquoi cacher notre étonnement ! Cent cinquante ans après Simone Martini, Neroccio de' Landi releva un inattendu défi : produire des œuvres toujours semblables et toujours différentes où l'esprit de Sienne achevait sa quête de perfection.

Combien de ces madones sortirent-elles de son atelier ? Il en subsiste une trentaine. Neroccio fit de rares infidélités à cette passion virginale : des panneaux de *cassone*, une prédelle pour un retable de Francesco di Giorgio peut-être, avec trois *Scènes de la vie de saint Benoît* (Offices) et surtout un insolite
693 *Portrait de jeune fille* (Washington). C'est une œuvre d'une exquise légèreté, où le charme du paysage répond à la fraîcheur du modèle. Elle est d'autant plus curieuse que le portrait n'était guère en faveur à Sienne. Elle pourrait dater de 1490 environ, marquant la pénétration de l'humanisme renaissant dans l'art siennois, jusqu'alors limitée aux mythologies et antiquités pour *cassone*.

Nous pourrions quitter là l'école siennoise. Car autour de Neroccio, on succombait de plus en plus aux influences extérieures. L'élégance subtile et capricieuse du Maître de Griselda, auteur des trois
694 panneaux relatant l'*Histoire de Griselda* (Londres) tirée de Boccace, est proche de Signorelli et de Bartolomeo della Gatta. Pietro Orioli démontre sa connaissance des Florentins (Ghirlandaio et Piero di Cosimo) dans sa *Madone entre deux anges, saint*
695 *Onofrio et saint Bartolomeo* (Sienne) et dans sa *Visite de la Madone à sainte Élisabeth* (Sienne), et celle de Piero della Francesca dans sa fresque du baptistère, le *Christ lavant les pieds des apôtres*. Celle-ci est datée de 1489 et laisse supposer qu'Orioli fit peu de temps auparavant un voyage à Urbino dans le sillage de Francesco di Giorgio. Le Maître de Stratonice était lui aussi considéré autrefois comme un suiveur de Francesco di Giorgio ; c'était un Lucquois, Michele Ciampanti, qui s'inspirait de Botticelli et
696 de Filippino Lippi pour peindre des *Madone à l'Enfant* (Montegnoso ; Birmingham, Alabama) au faciès négroïde et au regard provocant. Il illustre parfaitement la confusion générale entre ce qui paraissait encore venir de Sienne et ce qui relevait en fait de l'influence florentine. Le siècle s'acheva avec l'arrivée de Signorelli venu peindre, en 1497, ses fresques en l'honneur de saint Benoît au cloître de Monte Oliveto ; il fut vite suivi par Perugino et Pinturicchio. L'occupation étrangère, en somme. S'y soumettraient les derniers quattrocentesques siennois : Pietro di Domenico, Giacomo Pacchiarotto et Bernardino Fungai.

Point final en 1506 : la *Maestà* de Duccio est enlevée du grand autel où elle resplendissait depuis près de deux siècles.

696. Michele Ciampanti, *Madone à l'Enfant*. Vers 1482. Montegnoso, église San Vito.

53

page précédente :

694. Maître de Griselda, *L'Histoire de Griselda*. Vers 1500. 61,6 x 154,3 cm. Londres, National Gallery.

695. Pietro Orioli, *La Visitation*. Vers 1490. 260 x 188 cm. Sienne, Pinacoteca.

XXIX
Ouverture vénitienne

Aucune loi ne régit le destin artistique d'une cité. Après deux siècles de splendeur picturale, Sienne jeta ses derniers feux à l'époque où Venise, qui avait toujours ignoré toute idée de *renovatio*, amorça un virage qui allait la porter au firmament pour plus de trois cents ans. Elle entreprit cette ascension alors que sa prépondérance militaire et marchande en Méditerranée s'achevait : les Turcs avançaient ; on inaugurait la route de l'Atlantique. La grande peinture vénitienne qui disputera la suprématie de Florence et de Rome va poindre dans un climat d'inquiétude, puis de déclin. D'un hybride de Byzance et de l'art gothique devait surgir en quelques décennies l'une des deux ou trois capitales de la Renaissance. Peu de choses prédisposait les artistes de la lagune à cette soudaine promotion. Venise jouissait d'un prestige architectural dont le caractère gothique mêlé d'influences orientales n'était pas sans déteindre sur ses peintres. Mais ceux-ci – Paolo Veneziano, Lorenzo Veneziano, etc... – n'avaient guère répondu à l'appel de Giotto lancé pourtant dans la toute proche Padoue. Quand il avait été question de décorer la salle du Grand Conseil au palais des Doges, on s'était adressé à des *forestieri* : Guariento d'abord, Gentile da Fabriano et Pisanello ensuite. Les artistes du cru, les Nicolò di Pietro, Jacobello del Fiore, Michele Giambono, etc., ne peignaient pas les murs. Les innovations florentines étaient restées pratiquement sans écho jusqu'au séjour d'Andrea del Castagno en 1442 qui lui-même ne semble pas avoir été retentissant. Le développement des relations avec les Flandres s'accompagna sans doute de l'arrivée de quelques tableaux néerlandais, mais ils n'eurent guère d'effet immédiat, sauf peut-être chez Domenico Veneziano qui s'empressa d'aller offrir ses talents ailleurs. Et c'est finalement la présence de Donatello à Padoue de 1444 à 1453 et l'envolée des élèves de Squarcione qui ouvrirent lentement Venise aux vents de la Renaissance.

Les historiens se plaisent à célébrer la synthèse vénitienne de la science perspectiviste élaborée à Florence et de l'observation empirique mise au point par les Flamands, autrement dit de la forme et de la lumière. La symbiose cependant se fit attendre. En vérité, rien n'indiquait qu'elle devait avoir lieu à Venise. Pourtant, vu que rien ne naît de rien, concluons que nous ignorons beaucoup de choses !

C'est le hasard, au début des années 1470, d'une rencontre entre Giovanni Bellini et Antonello da Messina, qui donna naissance à la Renaissance vénitienne. Ces deux artistes appartenaient l'un et l'autre à la génération de 1430. Le premier, citoyen de la riche et encore puissante république, avait grandi dans une active famille de peintres ; il était le beau-frère de Mantegna. Le second était natif d'un port situé à l'autre bout de la péninsule et sans grande tradition artistique. Mais le plus étonnant est que leur féconde conjonction eût lieu en quelque sorte par l'entremise de Piero della Francesca qui lui-même ne mit peut-être jamais les pieds à Venise. Cet impromptu qui allait engendrer l'imprévisible classicisme vénitien eut lieu cependant sur un terrain déjà occupé, sinon préparé.

Lorsque Giovanni Bellini et Antonello da Messina faisaient leurs débuts au milieu du Quattrocento, la production picturale de Venise n'était pas négligeable et connaissait même quelques succès à l'exportation : vers l'ouest, jusqu'à Brescia et Bergame, et vers le sud, au long de l'Adriatique. Les peintres vénitiens demeuraient attachés à une tradition gothique qui y était encore fort appréciée, même s'ils commençaient à lui faire quelques infidélités en s'essayant à la perspective et à la plasticité des figures. La crise cependant était latente : après la disparition de Nicolò di Pietro et de Jacobello del Fiore, Michele Giambono n'en finissait pas d'épuiser le modèle pisanellien tandis que Jacopo Bellini, qui avait digéré la manière de Gentile da Fabriano, se gardait de manifester une quelconque originalité. Le père de Giovanni Bellini l'avait emporté sur Pisanello, en 1441, à Ferrare, pour peindre le portrait (perdu) de Lionello d'Este. Il devait vivre jusqu'en 1470, mais, quoiqu'il eût pénétré les arcanes de la perspective – ses dessins le démon-

697. Antonello da Messina, *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude.* Vers 1455-1460, ou après 1470 (?). 45,7 x 36,2 cm. Londres, National Gallery.

698. Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna, *Polyptyque de sainte Sabine*. 1443. 185 x 347 cm. Venise, église San Zaccaria.

trent, il se voulut fidèle aux conventions de sa jeunesse. Ceci ne l'empêcha pas de demeurer à la tête d'une importante *bottega*, encadré de ses fils, qui ne durent leur émancipation progressive qu'au mariage de leur sœur, Nicolosia, avec le jeune Mantegna, en 1453. En effet, le caractère familial des ateliers vénitiens était très prononcé dans la seconde moitié du Quattrocento : il le restera jusqu'au XVIIIe siècle. Giovanni Bellini fut long à prendre ses distances. Ses hésitations s'expliquent peut-être par la concurrence d'une autre famille, les Vivarini qui, à Murano, œuvraient avec succès entre « gothique » et « renaissance ».

EN FAMILLE : LES VIVARINI, LES BELLINI

Né peu avant 1420, Antonio Vivarini signa et data en 1440 son *Polyptyque de Parenzo*, puis en 1441 son *Polyptyque de saint Jérôme* (Vienne) où l'on constate une double signature : *« Giovanni e Antonio Vivarini »*. Il s'agit en fait de son beau-frère, Giovanni d'Alemagna, d'origine germanique. Son prénom précède encore celui d'Antonio en 1443 dans le *Polyptyque de sainte Sabine* installé à San Zaccaria (Venise), dans la chapelle même où le Florentin Andrea del Castagno venait de peindre sur les voûtes ses énergiques *Prophètes et Évangélistes*. Cette cosignature continua d'apparaître fréquemment jusqu'à la mort de Giovanni d'Alemagna en 1450. On a fort disputé de savoir ce qui appartenait à l'un et à l'autre, mais les œuvres du seul Antonio Vivarini n'ont pas permis de départager les deux peintres. Non plus que l'unique ouvrage connu que signa seul Giovanni d'Alemagna : un *Saint Jérôme* à Baltimore (Walters Art Gallery). Cette association est un exemple tardif d'une mentalité artisanale, pour ne pas dire « moyen-âgeuse », type Simone Martini/Lippo Memmi, qui aboutit à une véritable fusion-confusion des personnalités. On peut seulement supposer que Giovanni d'Alemagna était le plus vieux et le rendre donc responsable de la pesanteur architectonique et de la richesse décorative des polyptyques. Le cas échéant, Antonio Vivarini se serait plu à les agrémenter, dans une ébauche d'espace, de figures à la fois robustes et élégantes qui flirtent avec l'esprit renaissant : on observera, en particulier, sa recherche quasi abstraite de l'ovale dans les visages féminins. Mais quelle est l'origine de ce flirt ?

Longhi croyait y voir la trace d'un séjour de Masolino en Vénétie entre 1435 et 1440. Et il est vrai que la position, le comportement d'Antonio Vivarini à Venise évoquent ceux de Masolino à Florence. Antonio aurait donc eu, à la place d'un Masaccio pour le débaucher, un Giovanni d'Alemagna pour lui rappeler les anciennes manières ? C'est bien possible. Car si l'on en juge par la suggestion

698

699. Antonio Vivarini, *Sainte Ursule et les vierges*. Vers 1443-1444. 168 x 87 cm. Brescia, église Sant' Angelo.

de la profondeur et surtout par la luminosité chromatique du *Polyptyque de saint Jérôme* et du *Polyptyque de sainte Sabine*, Antonio oscille, comme Masolino, entre le passé et l'avenir. Et certes, cette attirance pour l'affirmation des volumes et des couleurs claires était quelque chose de nouveau à Venise. Cependant, Antonio Vivarini devait savoir jusqu'où il pouvait aller avec ses commanditaires imprégnés encore de byzantisme car ses madones sont de sages et tendres icônes, et ses saints sont
699 d'une grande noblesse. Devant sa *Sainte Ursule et les vierges* (Brescia, Sant' Angelo), on mesure la différence avec Nicolò di Pietro traitant le même sujet
288 (New York) une génération auparavant. On observe aussi que dans ce chef-d'œuvre de vivacité chromatique et de rythme raffiné, Antonio garde la distance qui sied à Venise. Même les mélancoliques madones de Giovanni Bellini ne se départiront pas de cette distance.

Lorsqu'on pénètre à l'Accademia, on est accueilli par l'ouvrage le plus achevé des deux beaux-frères : le solennel *Triptyque de la Scuola della Carita*, daté de 1446. Leur indissociable unité y est plus forte que jamais : d'une part l'opulence décorative est à son sommet, d'autre part la Vierge et les saints – et quatre petits anges – se tiennent dans un espace unifié par la perspective. De ce compromis entre le faste gothicisant et la construction spatiale, on peut conclure sans aucun doute qu'Antonio Vivarini était dûment informé des nouvelles règles florentines, mais qu'il estimait plus avisé de s'en tenir là. Cette « sagesse » l'orientait vers la sobriété dans la recherche d'une certaine force plastique. Aussi le *Polyptyque de Praglia* (Milan) exécuté vers 1448 nous offre-t-il une Vierge au regard perdu, plus iconique que jamais, entourée de saints manifestant un début d'expressivité que renforce l'intensité des couleurs. Ceci est encore plus net dans la *Pietà*. On y pressent un contact avec Padoue, intuition confirmée par la destination du polyptyque : un monastère souhaitant célébrer son union avec une église padouane. Il semble bien qu'Antonio Vivarini s'était cette fois débarrassé de Giovanni d'Alemagna. Mais ils allaient se retrouver ensemble à Padoue sur un chantier destiné à faire date : la chapelle Ovetari, où les attendait Mantegna. Ce fut là probablement un choc qui, ajouté à la mort subite de Giovanni d'Alemagna, conduisit Antonio à plier bagages et à s'en retourner à Murano. Cependant, il ramenait avec lui son jeune frère, Bartolomeo, que l'agressive affirmation de la Renaissance padouane avait subjugué.

Antonio, âgé seulement d'une trentaine d'années, dut se sentir libéré par la disparition de son beau-frère germanique et gothique. Il allait maintenant s'appliquer à suivre son cadet. C'est là un cas peut-être unique d'un artiste ne pouvant travailler qu'en symbiose avec un autre. Mais Padoue

700. Bartolomeo Vivarini, *Madone trônant entourée de saints*. 1465. 118 x 120 cm. Naples, Museo di Capodimonte.

avait ouvert les yeux à Bartolomeo : il était né vers 1430 et l'expression d'une plasticité plus rude n'était pas pour l'effrayer. Désormais signés par les deux frères, les polyptyques virent donc évoluer les formes placides d'Antonio vers une anguleuse dureté. Il faut croire que la clientèle n'en fut point gênée, car les ouvrages sortirent de l'atelier vivarinesque à un rythme soutenu. On se bornera à mentionner le *Polyptyque de la Certosa di Bologna* (Bologne), daté de 1450, le *Polyptyque d'Arbe* (Arbe, Sant' Eufemia) en 1458, et le *Polyptyque du Couronnement de la Vierge* (Osimo). On notera que même les œuvres exécutées par le seul Antonio, tel le *Polyptyque de Pesaro* (Vatican, 1464) ou le *Triptyque de saint Bernard* (Venise, San Francesco della Vigna) portent la patte du jeune Bartolomeo : formes tranchées, coloris plus strident et plus métallique. À partir de 1459, celui-ci commença à signer seul.

Bartolomeo Vivarini était contemporain de Giovanni Bellini. Comme lui, il porta le poids de la tradition artisanale et familiale; comme lui, il subit dans ses jeunes années l'impression décisive du milieu padouan et surtout de Mantegna. Mais alors que Giovanni Bellini finit par s'affranchir de l'une et de l'autre, Bartolomeo Vivarini ne réussit jamais à s'y soustraire complètement. Au début des années 1460, il était à l'avant-garde, même s'il conservait le cadre du polyptyque. La plasticité robuste, soulignée par des couleurs très vives, de son *Polyptyque de la Madone* (Accademia), daté de 1464, était prometteuse : on y sent poindre une recherche réaliste

dans les visages des saints. L'année suivante, il signa un chef-d'œuvre : la *Madone trônant entourée de saints* (Naples), ouvrage d'un magnifique brio décoratif déployé dans un coloris clair. Ce tableau de dimensions moyennes, d'une composition équilibrée, où les figures apparaissaient réunies dans un espace unifié, constitue-t-il le premier exemple de *pala* vénitienne, prototype de la *sacra conversazione* que développera Bellini ? Bartolomeo a certes abandonné les compartiments du polyptyque, mais curieusement sa Madone trônant demeure de proportions supérieures aux saints qui l'entourent, auxquels elle n'adresse ni regard, ni geste. C'est donc, en fait, une solution de compromis qui témoigne à la fois de l'ouverture et des hésitations de Bartolomeo.

700

Dans le même temps, celui-ci se mit à produire toute une série de *Madone à l'Enfant* (Berlin, Londres, Strasbourg, abbaye de Westminster) de caractère squarcionesque : Zoppo avait séjourné à Venise de 1456 à 1461 (il y reviendra de 1468 à 1478). Avec les années 1470, l'activité de Bartolomeo Vivarini ne connut plus de relâche : ses ouvrages furent exportés jusqu'en Dalmatie, dans les Pouilles et en Calabre. Dans son *Polyptyque de Santa Maria di Formosa* (Venise) et dans son *Triptyque de Santa Maria dei Frari* (Venise) daté de 1474, on constate que son style était devenu plus incisif et plus énergique. Mais il était, semble-t-il, devenu prisonnier de son propre succès.

701. Bartolomeo Vivarini, *San Rocco et l'ange.* Vers 1480. 138 x 59 cm. Venise, église Sant' Eufemia.

Antonello da Messina venait d'arriver à Venise. À son contact, Giovanni Bellini allait donner à la peinture vénitienne une impulsion aussi soudaine qu'inattendue vers la synthèse de la forme, de la couleur et de la lumière. Bartolomeo avait été sensible à l'évolution déjà amorcée par Bellini : dans sa *Madone à l'Enfant* (New York), datée de 1472, il lui avait emprunté sa plénitude et sa tendresse. De même, ses trois *Saints* (Venise, SS. Giovanni e Paolo) rescapés du *Polyptyque de San Zanipolo* ont-ils une humanité antonellesque. Mais il n'alla pas plus loin et s'enferma peu à peu dans son univers rigoureux, plus que jamais voué à l'agressivité plastique et à l'âpre énergie de la ligne : un univers sans air, sans vie et sans issue. Comme Crivelli. Rigidité mentale ou excès de commandes ?

Cependant à ses côtés, son neveu Alvise, fils d'Antonio, se mettait à regarder du côté d'Antonello. Il en devint le plus remarquable interprète alors que Bartolomeo poursuivait avec obstination son abondante production dans la voie d'un inexorable archaïsme – et ce jusqu'au début des années 1490 ! Son œuvre était de plus en plus destinée à l'exportation, elle gardait toutefois ses fidèles à Venise, avec, de temps en temps, quelques pièces remarquables, telles la *Madone à l'Enfant sur fond de paysage* (Washington) vers 1476, ou *San Rocco et l'ange* (Venise, Sant' Eufemia) vers 1480.

701

À cette date, 1480, Giovanni Bellini avait depuis longtemps fait entrer Venise dans l'orbite de la Renaissance, et il n'avait pas de rival. Reparti à Messine, Antonello venait en effet d'y mourir. Alvise, le dernier des Vivarini, était encore un débutant, et Cima da Conegliano, comme Vittore Carpaccio, de très jeunes apprentis. Quant à son frère Gentile, ce n'était jamais qu'un illustrateur. Mais un illustrateur dont on ne doit pas sous-estimer le succès auprès des contemporains : il reçut de nombreuses commandes publiques. De fait, le ralliement au mouvement renaissant ne fut ni rapide, ni facile. Pour deux raisons : la longue résistance de Venise à la nouveauté, et la personnalité de Giovanni Bellini lui-même. Les Vivarini nous offrent une preuve magnifique de l'inertie vénitienne car, si après leur expédition padouane, ils proposèrent à leurs clients une peinture plus « musclée », ils se gardèrent bien

d'aller au-delà. La perspective n'était pour eux qu'un moyen de mettre les volumes en place dans un espace restreint, compartimenté et rarement unifié. Les ouvertures sur paysages y demeuraient peu fréquentes et toujours étroites. Ils se livraient exceptionnellement à des scénographies architecturales, mais seulement dans de petits panneaux de prédelle tels les *Histoires de saint Pierre martyr* (Berlin, New York) ou les *Martyres des saintes* (Bergame, Bassano) attribués à Antonio. On a une démonstration *a contrario* de ces réticences avec les trois grands tableaux de la *Vie d'Hélène* (Baltimore, Walters Art Gallery), un sujet antique comme on commençait à en peindre sur les panneaux de *cassone* à Florence. Les personnages, leurs costumes et les motifs classiques d'architecture y sont traités avec une fantaisie toute gothique. Ces tableaux furent probablement peints entre 1445 et 1450 par un collaborateur d'Antonio Vivarini, peut-être Antonio da Negroponte, auteur par ailleurs, vers 1455, de la très courtoise et très fleurie *Vierge à l'Enfant trônant entourée d'anges* (Venise, San Francesco della Vigna), œuvre mi-gothique, mi-padouane qui témoigne bien des hésitations qui sévissaient au début des années 1450.

703

702

L'apparition de sujets profanes fut alors sans lendemain à Venise. On n'y éprouvait guère de curiosité pour l'Antiquité : point d'allégories, point de mythologies, ni de paganisme avant la fin du siècle. À une exception près : la petite *Allégorie païenne* (New York, collection privée) attribuée à Giovanni Bellini vers 1460. Les études humanistes ne firent leurs premiers pas dans la cité des Doges qu'au milieu du Quattrocento. Les deux grandes *botteghe* vénitiennes, Vivarini et Bellini, se gardaient bien de contrarier leur clientèle. Giovanni lui-même peindra bien une série de quatre petites *Allégories des vertus et des vices*, mais seulement vers 1490.

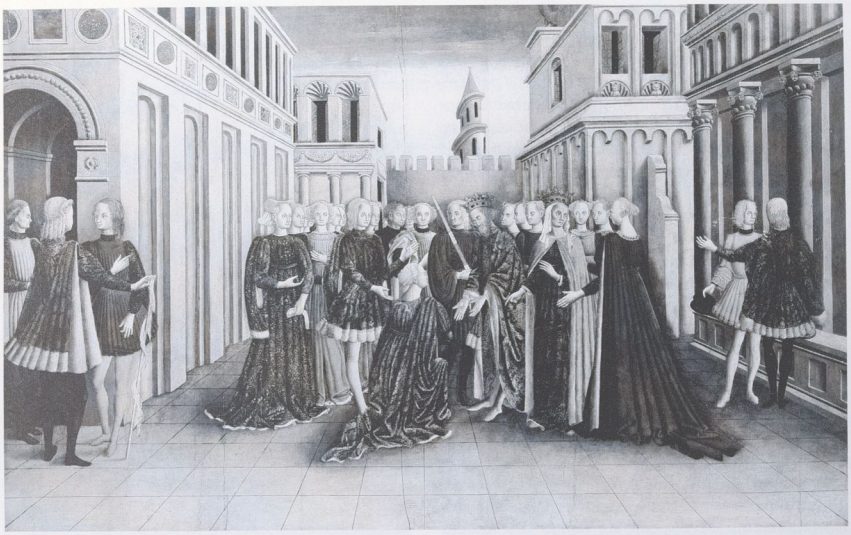
Le cas de Bellini père est à cet égard significatif. Voilà un homme né avec le siècle, qui, semble-t-il, accompagna très jeune son maître Gentile da Fabriano à Brescia, puis à Florence et peut-être même à Rome. Il avait assez voyagé pour que l'isolement, à l'époque si lourd pour tant d'artistes, ne l'accablât pas. De retour à Venise, suiveur irréprochable de Gentile, il fut profondément fidèle à son apprentissage et il commença dès les années 1430 à édifier une *bottega* très productive. Le départ de Domenico Veneziano pour l'Ombrie et la Toscane est une indication du climat qui régnait alors à Venise : l'innovation n'y était pas recommandée. Parallèlement à Antonio Vivarini et à Giovanni d'Alemagna, Jacopo Bellini s'adapta donc au marché vénitien, ajoutant peut-être aux modes du gothique local quelques éléments de perspective et de tendre luminosité empruntés à Masolino. Son succès fut vif et les commandes affluèrent non seulement à Venise mais de Brescia, de Vérone et de

702. Antonio da Negroponte, *Vierge à l'Enfant trônant entourée d'anges.* Vers 1455.
Venise, église San Francesco della Vigna.

Ferrare où Jacopo fut préféré à Pisanello pour peindre le portrait de Lionello d'Este. On pouvait tout attendre de cette réussite. Or que voyons-nous ? Une très gentilesque *Annonciation* (Brescia, Sant'Alessandro) vers 1430, une très courtoise *Madone de l'Humilité* (Louvre) peinte pour les Este, et, vers 1440, une *Crucifixion* (Vérone) sobre et même austère qui manifeste un certain sens du volume. Certes, nombre d'ouvrages de Jacopo ont disparu, à commencer par la fresque de la *Crucifixion* qu'il peignit à Vérone en 1434, mais, même en tenant compte des destructions, ce qui subsiste n'est guère probant.

704

« Le génie de Jacopo Bellini », comme l'annonce un ouvrage de considérables dimensions qui lui fut récemment consacré, c'est qu'il ne tira aucune inspiration des accomplissements de son temps, alors qu'il n'en ignorait rien. En effet, peu de peintres furent aussi bien informés : la perspective et la plastique sculpturale des Florentins n'avaient pas de secrets pour lui ; il vit passer Masolino, Ghiberti et Castagno à Venise, il découvrit Lippi, Donatello et Uccello à Padoue, et le séjour d'Alberti et de Piero della Francesca à Ferrare retint certainement son attention. Bref, il était parfaitement « dans le



703. Compagnon d'Antonio Vivarini, *La Vie d'Hélène.* 1445-1450. 152,5 x 243 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

coup ». Il le prouva en donnant sa fille en mariage à un jeune prodige, Andrea Mantegna. Comptait-il sur celui-ci pour assurer la suprématie de sa *bottega* face aux Vivarini ? Raté ! Mantegna ne resta pas à Venise. Pourquoi ? Parce que rien n'y bougeait. En fait, au début des années 1450, le père et les deux fils Bellini avaient beaucoup d'affinités avec les Vivarini, oncle et neveu : le *Triptyque de saint Jérôme* (Poughkeepsie, Vassar College) de Jacopo Bellini, vers 1450, présentait le même caractère padouan que le *Triptyque de saint Bernard* (Venise, San Francesco della Vigna) d'Antonio Vivarini. Ses *Madone à l'Enfant* (par exemple à Lovere, avant 1450; aux Offices, vers 1450 ; ou à Los Angeles, vers 1453) sont de fort belles icônes gothico-byzantines, au coloris chaud, avec un léger accent donatellesque vers la fin. Elles ne sont pas très originales, disons-le. Car Bellini père était un conservateur avant 1450. Il le resta jusqu'à sa mort en 1470, quoi qu'il advînt autour de lui. Et il prit soin de ne pas se laisser déborder par sa famille. En 1460 encore, il signait avec ses fils un triptyque destiné à la chapelle du Gattamelata à Padoue : la prédelle en était de Giovanni, sur des dessins de Jacopo !

Des dessins de Jacopo ? Là réside le mystère, sinon le génie. On conserve à Paris et à Londres deux albums de sa main. Ce ne sont pas seulement des documents exceptionnels sur l'art du dessin au Quattrocento, mais un trésor d'imagination créative, d'invention permanente, de fantaisie autant que de science. Plus de trois cents feuilles accueillent les compositions les plus diverses, en grande majorité religieuses mais aussi profanes. La perspective soignée, les architectures imaginaires et les mises en scène élaborées y témoignent du sérieux de leur auteur comme de son caprice : une grande liberté, touchant parfois à l'excentricité. À quels

704. Jacopo Bellini, *Madone de l'Humilité.* Vers 1438. 60,2 x 40,1 cm. Paris, musée du Louvre.

tableaux ces dessins étaient-ils préparatoires ? À aucun. Se peut-il que le même homme eût peint avec application des polyptyques et des ouvrages de dévotion tellement conventionnels ? Nous aurions dans ces dessins le premier exemple d'un artiste obéissant à ses propres désirs, mais les gardant pour lui, faute de les savoir recevables par ses commanditaires. Un artiste en retard dans son activité publique et en avance dans son expression privée. Car Jacopo ne semble-t-il pas avoir conçu là des compositions que d'autres peindraient plus tard ? Et d'abord son fils, Giovanni.

Du coup, on comprend mieux les tâtonnements de Giovanni Bellini, sa lenteur à devenir lui-même : les souvenirs du père remontaient au début du Quattrocento et son audace s'arrêtait aux méditations et aux rêves confiés à ses albums. Le respect paternel entrava Giovanni, jusque vers 1465, peut-on dire. Quel âge avait-il alors ? Naguère, on le faisait naître vers 1430, voire avant, ce qui autorisait ses débuts vers 1450. Débuts obscurs, pour ne pas dire pénibles, qui suscitaient l'embarras chez les historiens. Qu'un si grand artiste eût manifesté ses dons aussi malaisément et trouvé sa voie si tardivement, ceci n'est pas conforme à notre conception (romantique) du génie. Surtout si nous pensons à la précocité de son beau-frère Mantegna. Est-ce pour tenter d'éclairer sa *preistoria* que, depuis quelque temps, on a retardé sa date de naissance vers 1434-1435 ? Même dans cette hypothèse, les commencements de Giovanni Bellini nous semblent bien timides puisqu'en 1459, il collaborait encore avec son père et son frère à la *pala* destinée à la chapelle du Gattamelata à Padoue. En raison d'une certaine sensibilité picturale, on lui attribue en effet les trois panneaux de la prédelle aujourd'hui dispersés entre Venise, Ferrare et Padoue. Son premier tableau autonome serait, peu après, le *Saint Jérôme* de Birmingham. Ces ouvrages ne témoignent pas d'une grande originalité. De même, ses premières *Madone à l'Enfant* qui, par la suite, firent tant pour son succès populaire, suivent le modèle établi par Jacopo dans son tableau de Los Angeles. Sans doute collabora-t-il encore à l'exécution de la commande de Santa Maria della Carità : quatre triptyques (1462-1464, Accademia) de qualité inégale attribués à la *bottega* paternelle. Certaines figures y reflètent des dessins de Jacopo. Giovanni avait alors au moins trente ans et ne s'était toujours pas dégagé du mode de production artisanale.

Il faut faire la part des conditions propres à Venise, mais on peut aussi risquer le sacrilège en observant que Giovanni Bellini fut, à maintes étapes de sa longue existence, un artiste sous influence. Sous l'influence de son père, d'abord, puis de son beau-frère, puis peut-être de Piero della Francesca et d'Antonello da Messina. Sans parler des Flamands. Et sans oublier, à la fin de sa vie, ses propres élèves,

705. Giovanni Bellini, *La Transfiguration.* Vers 1455. 134 x 68 cm. Venise, Museo Correr.

Giorgione et Titien, avec qui il rivalisa jusqu'à son dernier jour. Mais être sous influence, cela n'interdit pas de trouver son chemin et de le semer de chefs-d'œuvre. Partir de Mantegna pour terminer avec Giorgione, quel itinéraire ! Et quelle cohérence, en définitive, dans une aussi longue et vaste production !

La longévité n'est pas toujours une vertu : combien de célébrités du Quattrocento – Perugino, Signorelli et Botticelli – perdirent leur vigueur au tournant de leur siècle ! La trajectoire de Giovanni Bellini est donc sans précédent : soixante-cinq années de peinture, et toujours au premier rang. « Il est très vieux et il est encore le meilleur », écrira Dürer lors de son second séjour à Venise, en 1506.

QUAND GIOVANNI SORT DE LA CHRYSALIDE

Il prit son temps. Ses facultés d'assimilation et d'adaptation étaient inépuisables. Après s'être voué à la Vierge et au Christ pendant plus de cinquante ans, on le vit même consacrer ses dernières forces à célébrer avec entrain les plaisirs des dieux et des hommes. Peintre profondément croyant, avec des

706. Giovanni Bellini, *La Prière au jardin des Oliviers.* Vers 1459. 81,3 x 127 cm. Londres, National Gallery.

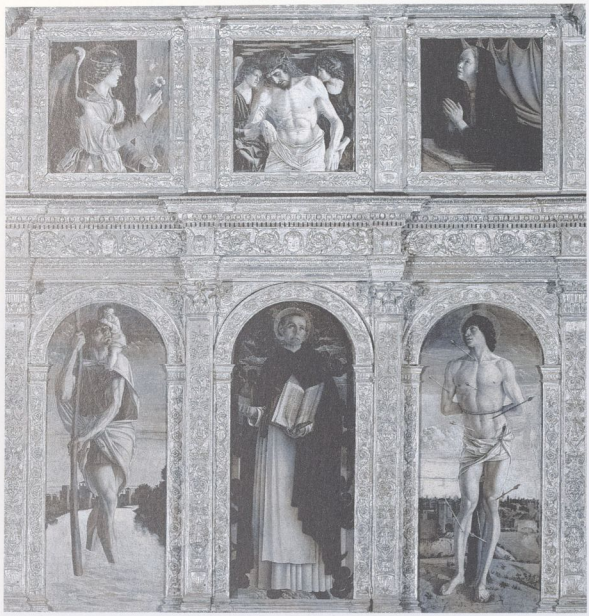
accents panthéistes, Giovanni Bellini devait assister à l'introduction par Giorgione et Titien, ses jeunes successeurs, d'un art humaniste et lyrique. Et à quatre-vingts ans passés, il releva ce défi avec son *Festin des dieux* (1514, Washington) et sa *Femme au miroir* (1515, Vienne).

À ses débuts, Venise était imprégnée d'une religiosité d'autant plus lourde que Byzance venait de succomber sous l'assaut des Turcs. Rehausser le prestige du Dieu des chrétiens quelque peu malmené par les mahométans était à l'ordre du jour. Même si, diplomatie exige, on envoya Gentile Bellini à Constantinople, en 1479, pour faire le portrait du sultan. Cette volonté prit parfois des proportions grandioses : en 1474, on décida un nouveau cycle de décoration (détruit en 1577) de la salle du Grand Conseil pour célébrer la médiation de Venise au XIIe siècle entre le pape Alexandre III et l'empereur Frédéric Barberousse. De même, les *scuole*, institutions sociales vouées à la dévotion et à la charité, s'employèrent à la promotion de la foi par la peinture et les artistes se disputèrent l'honneur d'y contribuer. Il ne faut point s'en étonner car, à Venise comme ailleurs, l'étreinte religieuse ne se desserrait que lentement. Ainsi, la marginalisation d'Uccello trouve probablement une partie de son explication dans son non-conformisme. Un peu plus tard, les « mythologies » de Botticelli ou de Piero di Cosimo demeurèrent réservées à un cercle restreint – non sans finir par susciter chez le premier sa crise savonarolesque. L'histoire ancienne n'était utilisée en général qu'à des fins décoratives. Les peintres eux-mêmes n'étaient manifestement pas dépourvus de sentiments religieux : la figuration de la Vierge ou du Christ manquait rarement au respect, même quand son auteur avait quelque penchant expressionniste. Seule la représentation des saints versait parfois dans le burlesque et n'incitait pas toujours à de pieuses réflexions.

S'il fut lent, Giovanni Bellini fut prolifique : plus de deux cent vingt ouvrages de sa main ou de sa *bottega* ont survécu – chiffre record pour le Quattrocento. Cette abondance autorise un examen sans fétichisme. Car si ses vingt premières années comptent quelques chefs-d'œuvre, ce n'est que dans la seconde moitié de son existence qu'il réalisa ce que Robertson appelle « la synthèse la plus totale entre Flandres et Italie ». Quand il connaît la suite, l'historien peut évidemment se livrer à la chasse aux prémices et précédents, et déceler le génie même dans les ouvrages dépourvus d'originalité. On ne s'en est pas privé avec Giovanni Bellini : si peu d'artistes

708. Giovanni Bellini, *Madonna Greca.* Vers 1465.
82 x 62 cm.
Milan, Pinacoteca di Brera.

707. Giovanni Bellini, *Le Christ bénissant.* Vers 1465.
58 x 46 cm.
Paris, musée du Louvre.



709. Giovanni Bellini,
Polyptyque
de Saint Vincent Ferrier.
Vers 1468-1470.
Panneaux supérieurs 72 x 67 cm,
panneaux inférieurs 167 x 67 cm.
Venise, église SS. Giovanni e Paolo.

710. Giovanni Bellini,
Pietà.
Entre 1460 et 1470.
86 x 107 cm.
Milan, Pinacoteca di Brera.

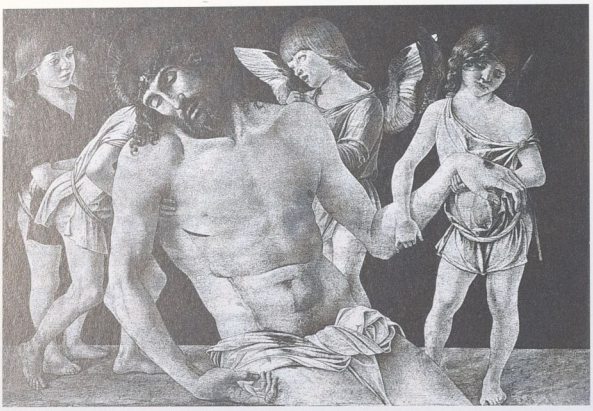
offrent comme lui l'image du papillon sortant pas à pas de la chrysalide ! Et quelle circonspection pour s'éloigner des recettes paternelles et se tourner d'abord vers Padoue ! Autour de 1450, Bartolomeo Vivarini semblait plus prometteur ! Comme le suggère Longhi, si nous pouvions connaître les conversations sur la Brenta de Giovanni avec Mantegna, son futur beau-frère, nous y verrions plus clair. Le *Saint Jérôme* de Birmingham, la *Crucifixion* et la *Transfiguration* (Venise, musée Correr) partagent la 705
même sécheresse de coloris : elle ne laisse pas augurer le chromatisme fondu et moelleux de la maturité. On y observe toutefois l'apparition soudaine du paysage, sinon de l'atmosphère, qui deviendrait la gloire de Giovanni. Peut-on y discerner des éléments nordiques ? La présence de tableaux flamands à Venise est attestée dès 1448-1449, à savoir des portraits et, en 1452, un retable de Petrus Christus aurait été installé à la Scuola della Carità. Quoi qu'il en fût, sa mise en place des figures dans un espace unifié, vivant, sa manière de faire respirer dans un paysage la scène sacrée – et le tableau –, Bellini les appliquera sans hâte, jusqu'au jour où il réalisa une fusion véritablement panthéiste de l'homme et de la nature. Ce n'était pas un révolutionnaire, mais un méditatif qui devint élégiaque.

La *Prière au jardin des Oliviers* (Londres), vers 706
1459, est la première œuvre où apparut son caractère contemplatif. Il suffit de comparer avec Mantegna qui traita le même sujet à deux reprises (Tours et Londres). L'un et l'autre s'étaient inspirés d'un dessin de Jacopo Bellini, semble-t-il. Mais à la solidité minérale de Mantegna, à son « anticomanie » théâtrale, s'oppose, chez Giovanni, une ébauche d'atmosphère qui absorbe formes et couleurs. Le Vénitien garde les raccourcis et les drapés de son beau-frère, mais il en rejette la froideur. On entend presque le silence religieux de cette vaste plaine qui s'achève sur une lointaine colline coiffée, en son sommet, d'un village éclairé par le soleil levant. On peut imaginer que Giovanni Bellini avait souvent admiré pareil spectacle dans la chaude couleur de l'aube en Vénétie. Ses clients aussi qui, de plus en plus, ont des propriétés sur la *terra ferma* et se plaisent à retrouver dans ses tableaux des paysages connus, ces *lontani* que Bellini sait peindre avec tant de pénétration. On voit émerger ici ce lyrisme chromatique qui transforma progressivement le paysage en une réalité vivifiante. Au nord, Van Eyck, au sud, Domenico Veneziano et Piero della Francesca, avaient déjà ouvert la voie, mais Bellini lui donna toute son ampleur. Il attendit cependant une dizaine d'années, voire davantage, avant d'accomplir ses promesses.

Si Giovanni Bellini devait se révéler peu à peu comme un grand innovateur du paysage, il manifesta beaucoup plus vite ses prédilections iconographiques dans la dévotion privée. Il privilégia en effet

711. Giovanni Bellini, *Le Couronnement de la Vierge.* 1471-1474. 262 x 240 cm. Pesaro, Museo Civico.

deux *imaginates pietates* : d'une part la *Madone à l'Enfant* peinte à mi-corps, soit sur un fond neutre, soit devant un paysage (il en subsiste une soixantaine), d'autre part le *Christ mort* (plus d'une quin-
707 zaine), auquel on ajoutera le *Christ bénissant*, le *Christ portant sa Croix,* etc. Loin d'engendrer la répétition, cette polarisation autour de thèmes ô combien traditionnels lui permit au contraire, ses premières hésitations passées, d'exprimer la croissante souplesse de son imagination créatrice à travers les variations de son style. Nul artiste peut-être ne s'est autant consacré à peindre des madones. Seuls Botticelli et plus tard Raphaël purent prétendre rivaliser avec lui sur ce terrain. On imagine la satisfaction de ses clients car ces images appartiennent toutes à la même famille mais aucune n'est semblable à l'autre ; certes elles répondent à de pieux besoins, mais leur mélancolie et leur sensualité inspirent une émotion qui n'a rien de bigote. Leur succès extraordinaire engendra une kyrielle de *madonnieri* ou de *belliniani* qui développèrent une estimable production en série à partir des multiples prototypes de Giovanni. Parmi les premiers essais, on citera les tableaux conservés à New York (au Metropolitan et dans la Lehman Collection), à Philadelphie, à Milan (Castello Sforzesco), à Boston (Gardner Museum), à Venise (musée Correr), en sachant que leur chronologie demeure incertaine et approximative : elle oscille entre 1455 et 1470. On notera la diversité d'attitudes chez l'Enfant, qui, par ailleurs, est représenté tantôt nu, tantôt habillé, souvent boudeur, massif, bouliné, mais rarement beau.



712. Giovanni Bellini, *Lamentation du Christ mort* 1471-1474. 84 x 106 cm. Vatican, Pinacoteca.

713. Giovanni Bellini, *Saint François en extase.* Vers 1480-1485. 120 x 137 cm. New York, Frick Collection.

Il semble qu'à partir de la *Madona Greca* (Milan), ainsi désignée à cause de son accent byzantinisant, l'expressivité enfantine s'accentue et que les différents visages de la Vierge deviennent d'une beauté tragique (Venise, Accademia ; Bergame ; Fort Worth). Nous sommes alors dans les années 1470.

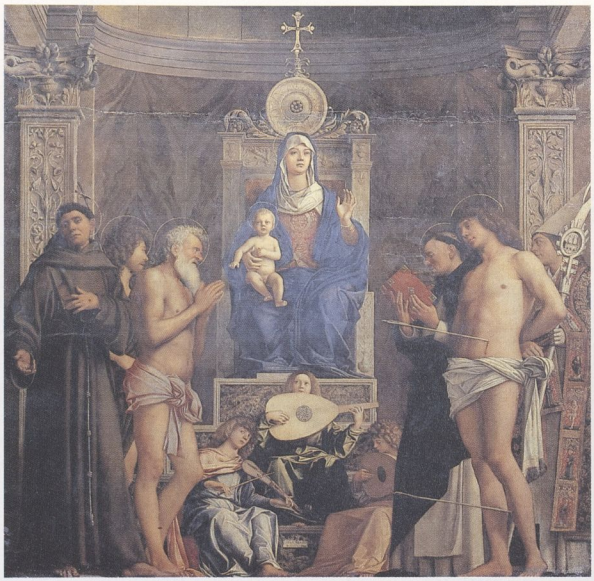
Parallèlement, Giovanni Bellini s'attachait au thème du *Christ mort* qui répondait encore mieux à la conjoncture. Car Byzance venait de tomber, et Venise, où les exilés affluaient, s'en prétendait l'héritière. La suite christique débuta vers 1455 avec le *Christ mort soutenu par la Madone et saint Jean* (Bergame) d'inspiration encore padouane, puis vers 1460 avec le *Christ mort soutenu par deux anges* (Venise, musée Correr) et le *Christ mort au Tombeau* (Milan, Poldi-Pezzoli), ouvrage pathétique où l'approche flamande de la nature se mêle à l'influence mantegnesque. Seraient à peu près contemporains : le *Christ bénissant* du Louvre et le *Christ versant le* 707
Sang du Rédempteur (Londres), une version du Sauveur en action qui appelle la pitié autant que la piété. Mais picturalement, le chef-d'œuvre survint avec la dramatique *Pietà* de Milan, signée dans un 710
cartel sur le parapet. Cette composition au premier plan, à mi-figure, assène le spectacle de la douleur pétrifiée de la Vierge et de saint Jean, une Vierge au visage vieilli, au regard fixe qui contient tout le malheur du monde. L'ascèse de Bellini rappelle ici Van der Weyden. La date de cet ouvrage est incertaine : entre 1460 et 1470. Proche de conception, mais plus violente peut-être, nous paraît la *Pietà* du Palazzo Ducale, tandis que le puissant *Christ mort entre deux anges* de Berlin semble clore, provisoirement, la série avant 1470.

Bellini approchait alors de la quarantaine. Les années 1460 l'avaient vu percer peu à peu dans un registre d'émotions à la fois humaines et religieuses. Il lui avait fallu cette décennie pour s'éloigner de Mantegna, lui-même parti pour Mantoue en 1460. Il y était parvenu en interprétant son beau-frère dans un mode pathétique, et une ambiance flamandisante. Son évolution avait peut-être été accentuée par le retour de Marco Zoppo à Venise vers 1468, un Zoppo dont la vivacité expressive se voulait non conformiste. On croit pouvoir déceler son influence dans certaines parties du *Polyptyque de saint Vincent* 709
Ferrier à SS. Giovanni e Paolo, en particulier dans la tête de saint Christophe. Nous sommes là en présence du premier ouvrage monumental de Bellini, mais bien difficile à dater et qui a désorienté les historiens par sa qualité inégale, voire par les disparités stylistiques que l'on y observe. En réalité, c'est une œuvre où il cherche sa voie entre une vigoureuse plasticité (les *Saint Christophe* et *Saint Sébastien*, le *Christ mort soutenu par deux anges*) et une sensibilité tant linéaire que chromatique (l'*Annonciation*). L'âpreté mantegnesque s'y affirme sous l'effet d'une luminosité encore un peu trop brutale ; le visage juvénile de la Vierge y marque, en revanche, un tournant, avec son regard éperdu, sa bouche entrouverte et les deux rides légères qui marquent son cou.

Ce tournant, on peut le situer entre 1471 et 1474, quand Giovanni Bellini exécuta le *Couron-* 711
nement de la Vierge pour Pesaro, où il se trouve toujours. Zoppo avait peint pour la même cité, en 1471, un retable où l'angulosité des formes et le 579
coloris métallique contrastaient avec un calme et lumineux paysage. Question : l'unité spatiale réalisée par Zoppo a-t-elle inspiré Bellini ou fut-ce l'inverse ? On peut penser que, par cet ouvrage,

Bellini tenta de rivaliser avec Zoppo, donc qu'il soit venu après. À l'époque, celui-ci n'était pas inférieur au Vénitien. Mais on ne saurait exclure que Bellini ait précédé Zoppo, auquel par ailleurs on a attribué
582 la *Tête de saint Jean Baptiste* (Pesaro). Quoi qu'il en fût, le *Couronnement* marque une nouvelle étape dans l'itinéraire de Bellini : ses formes harmonieuses, mises en place dans un espace où circulent l'air et la lumière, son paysage décrit avec une chaleureuse attention, le lent dégradé des couleurs introduisent une vision quasi affectueuse qui contraste avec l'acerbe plasticité et le terne coloris d'inspiration mantegnesque. La légèreté atmosphérique s'allie à la force expressive. Pour la première fois, apparaît cette « humanité douce et grave » comme écrit Longhi, une humanité qui fait ses pre-
712 miers pas dans la nature. La *Lamentation du Christ mort*, aujourd'hui au Vatican, surmontait le retable : jamais la tragédie ne s'était faite aussi proche du spectateur.

Si, comme il est vraisemblable, Giovanni Bellini vint installer son ouvrage à Pesaro, il ne se trouvait alors qu'à une trentaine de kilomètres d'Urbino – où régnait encore Piero della Francesca. Se peut-il qu'il eût ignoré l'art du maître d'Arezzo, sa construction cristalline de l'espace ? Le Vénitien



714. Giovanni Bellini, *Retable de San Giobbe.* Vers 1480-1485. 471 x 258 cm. Venise, Accademia.

715. Giovanni Bellini, *La Transfiguration.* Vers 1480-1485. 115 x 151,5 cm. Naples, Museo di Capodimonte.

était certes capable de trouver seul sa voie et de se libérer des formes dures, monocordes de Mantegna. Mais à le voir s'orienter peu à peu pendant les années 1470 vers une vision fluide où la ligne se dissout et les masses se fondent dans un chromatisme lumineux, il est permis de lui supposer une influence pierfranceschienne. C'est ce que fit jadis Longhi qui attribua à une rencontre de Bellini et de Piero la « synthèse perspectiviste de la forme et de la couleur » qu'accomplit la peinture vénitienne. N'oublions pas qu'au même moment, Bartolomeo Vivarini demeurait attaché à une expressivité énergique de la ligne qu'il rendit encore plus nerveuse, plus rageuse, avec un coloris toujours aussi transparent. L'affrontement entre l'esprit solaire de Piero et l'âme plus ténébreuse des élèves de Squarcione se poursuivait alors depuis plus de vingt ans au long d'une ligne Ferrare-Bologne-Modène, dans les Marches et jusqu'en Italie centrale. Le plus souvent, il s'achevait par un compromis. Bellini, lui, allait changer résolument de camp.

Peut-être y fut-il aidé par l'arrivée d'Antonello da Messina à Venise en décembre 1474. Peut-être même celui-ci y était-il déjà venu, peut-être y avait-il fait connaître certains de ses ouvrages : le *Couronnement de la Vierge* de Pesaro n'est-il pas aussi l'indice d'une première rencontre entre le Sicilien et le Vénitien ? Ils avaient le même âge et appartenaient l'un et l'autre à la génération de 1430. Mais Giovanni venait à peine de se trouver, tandis qu'Antonello obtint aussitôt dans la cité des Doges un vif succès dont l'écho retentit jusqu'à Milan où il fit un bref séjour.

Que la conjonction de ces deux peintres ait fécondé la peinture vénitienne, c'est l'évidence. Comment ? Cela reste à établir. On a donné longtemps la préséance à Antonello; aujourd'hui, on tend à l'inverse. Leur formation, leurs débuts avaient été aussi dissemblables que possible. Giovanni, héritier d'une *bottega* achalandée, était installé, tandis qu'Antonello et son ascension fulgurante semblaient venir de nulle part, bien qu'il eût fait plusieurs séjours studieux à Naples et à Rome. Il est difficile de juger de leur brève rivalité – une vingtaine de mois –, comme de leurs emprunts réciproques, car le temps n'a pas épargné l'œuvre du Sicilien : une trentaine de tableaux subsistent seulement, souvent en médiocre état, dont une demi-douzaine exécutés à Venise et trois ou quatre à son retour à Messine où il mourut en 1479.

À la fin des années 1460, le catalogue de Giovanni Bellini devient plus abondant mais demeure fort incertain. Dès 1468, semble-t-il, toujours fidèle à une iconographie funèbre qu'adopta du reste Antonello, il peignit un *Christ mort soutenu par quatre anges* (Rimini) dont les figures se détachent sur fond noir à la manière des portraits antonelliens. Le 20 juin 1474, il data, fait rare, le portrait de *Jorg Fugger* (Pasadena) qui n'a pas, avouons-le, la puissance plastique ni l'intensité psychologique du Sicilien. À vrai dire, son attribution à Bellini est aujourd'hui discutée. Entre 1475 et 1480, on attribue cinq autres portraits à Bellini, dont l'*Humaniste* (Milan, Castello Sforzesco) longtemps donné à Antonello. L'autorité de celui-ci en la matière ne fait pas de doute et la confrontation est ici décevante pour Bellini. Car si la *ritrattistica* devint un genre majeur de l'art vénitien, elle le doit au Sicilien, dont le souvenir n'était pas encore oublié à la fin du XVIIe siècle. À Giovanni le paysage, à Antonello le visage !

La querelle d'antériorité n'est pas facile à régler pour les deux célèbres retables peints vers 1475 (?), l'un par le Vénitien, l'autre par le Sicilien : le *Retable de San Giovanni e San Paolo* (détruit, mais connu par une copie) et le *Retable de San Cassiano* (dont seuls des fragments ont survécu, conservés à Vienne). Tous deux proposaient à Venise un nouveau modèle de tableau d'autel qui démoda radicalement le polyptyque. Autour de la Vierge, trônant dans une position surélevée sous la voûte d'une chapelle, les saints, réunis dans un espace unifié, s'adonnaient à la *sacra conversazione* : ils apparaissaient libérés de la contrainte des panneaux com-

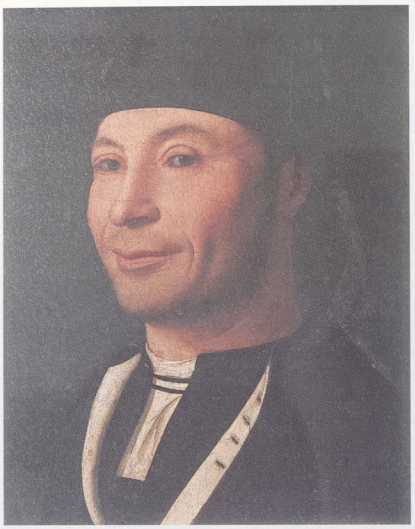
716. Giovanni Bellini, *La Résurrection*. Vers 1475-1479. 148 x 128 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

partimentés. Certes Piero della Francesca avait déjà franchi ce pas, mais cette formule d'une Madone dominant la scène allait faire fortune en Vénétie, de Cima da Conegliano à Giorgione et Titien. Une fois encore, Giovanni précéda-t-il Antonello ou le suivit-il ? Peu importe. En revanche, il est évident qu'au milieu des années 1470, Bellini fut stimulé par la présence du *forestiero*. Ainsi poursuivit-il bientôt son exploration de la nature dans la *Résurrection* (Berlin) où la force du sentiment humain subordonne l'événement sacré : sous un ciel d'aurore, le paysage attentivement décrit est plongé dans une chaude atmosphère chromatique. On date cet ouvrage entre 1475 et 1479, c'est-à-dire au temps d'Antonello ou peu après son départ. L'ère qui s'ouvrit alors, avec les années 1480, marque les débuts du classicisme vénitien.

D'abord avec le *Saint François en extase* de la Frick Collection, la *Transfiguration* de Naples et le *Retable de San Giobbe* à l'Accademia. Élaboré avec une précision analytique digne des Flamands, ce *Saint François* semble diriger une véritable polyphonie animale et végétale. Cette inspiration naturaliste se dilate en effusion bucolique dans la *Transfiguration* où la campagne vénitienne, reconstituée par l'imagination du peintre dans une douce lumière matinale, aspire les personnages sacrés dans une immensité mystérieuse. La nature y est devenue divine. « Esprit panthéiste, es-tu là ? » est-on tenté de dire. Bellini mérite désormais le jugement de Boschini en 1660 : « Avec ses couleurs, il est le premier qui ait réalisé une peinture vivante. » En effet, la solennité du moment et la lumière qui exalte les formes exsudant leurs couleurs confèrent à cette œuvre de « plein air » une nouvelle monumentalité que le peintre applique également à ses ouvrages « clos », tel le grand *Retable de San Giobbe* (Accademia). La Vierge et l'Enfant, sur un trône surélevé, s'y tiennent entourés de saints et d'anges musiciens, dans le cadre d'une chapelle où la leçon d'Alberti s'unit au souvenir de Byzance : la mosaïque de la voûte, la Madone lointaine comme une icône. Ce que Piero avait réalisé dans l'ordre de la solennité spatiale avec son *Retable de Montefeltro*, ce qu'Antonello avait accompli dans le champ de la sensibilité chromatique avec son *Retable de San Cassiano*, Giovanni Bellini en fait ici la synthèse : il fond harmonieusement les volumes que la lumière semble faire glisser dans l'espace en modulant délicatement les couleurs. Perspective et anatomie sont subtilement absorbées dans un chromatisme voluptueux qui élimine toute apparence sculpturale comme toute référence intellectuelle. Lorsque ce retable était en place, l'illusion optique devait saisir le spectateur : s'il était croyant, celui-ci pouvait prier avec sérénité la Madone lointaine, et s'il ne l'était pas, s'abandonner au miracle d'une émouvante perfection. Désormais, Bellini était parvenu à une peinture en quête d'une beauté idéale et sensuelle. Il avait alors cinquante ans, sinon plus, et pour lui tout commençait, alors qu'Antonello était mort sans atteindre cet âge.

717. Antonello da Messina, *Vierge de l'Annonciation*. Vers 1455-1460. 57 x 39 cm. Côme, Museo Civico.

718. Antonello da Messina, *Madone « Salting »*. Vers 1460-1465. 43 x 34,5 cm. Londres, National Gallery.



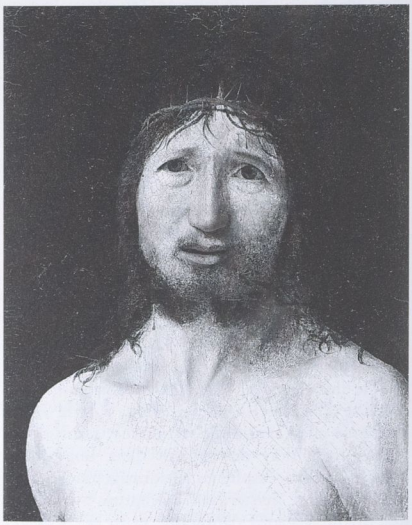
719. Antonello da Messina, *Portrait d'homme.* Vers 1465-1470. 30 x 25 cm. Cefalù, Museo Mandralisca.

LA FULGURANTE TRAJECTOIRE D'ANTONELLO

L'esprit de Giovanni Bellini tarda donc à s'éveiller, on l'aura compris. Sans doute faut-il faire la part des lacunes de son œuvre, mais ce qui subsiste de ses vingt premières années, et qui est souvent admirable, nous laisse parfois perplexes. Il avait fallu les rencontres successives de Mantegna, de Piero della Francesca et d'Antonello da Messina pour que Giovanni se dégageât de la *bottega* familiale : son frère, Gentile, n'y parvint jamais. Peut-être devons-nous aussi tenir compte du poids de la tradition gothico-byzantine : l'atelier rival des Vivarini témoigne de la difficulté à s'y soustraire. Quoi qu'il en fût, Giovanni Bellini eut besoin de beaucoup de temps pour devenir lui-même : serait-il mort à quarante ans, c'est-à-dire avant 1475, il passait pour un précurseur auquel le destin n'aurait pas été propice. Il est de ceux qui, comme Goya ou Cézanne, ne conquirent leur propre vision qu'avec la maturité et durent leur génie à cette lenteur. Ceci leur assura une position décisive entre deux époques, entre deux mondes. Les longs commencements de la gestation bellinienne s'achevèrent avant l'arrivée d'Antonello. Et après son départ, il connut une interminable marche triomphale. Mais entre-temps, un peintre venu d'ailleurs avait conquis l'arrogante Venise en l'espace de quelques mois : cette brève et stupéfiante trajectoire fait bien sûr davantage rêver que la carrière de Bellini, magnifique et laborieuse.

Peu d'artistes partirent de chez eux avec un bagage aussi léger qu'Antonello. Celui-ci débarqua à Naples pour s'instruire dans la *bottega* de Colantonio. Fils de maçon, il n'avait pas vingt ans et venait de Messine, un port où grouillaient vingt-cinq mille âmes affairées de commerce et de religion, mais singulièrement démunies de toutes préoccupations intellectuelles et artistiques – en dépit des honorables tentatives d'historiens locaux pour trouver au peintre des racines indigènes. Antonello demeura cependant fidèle à ses origines. Il connut du reste un certain succès en Sicile et revint mourir à Messine.

À cette époque, il régnait à Naples une grande effervescence. Grâce d'abord à Colantonio, même s'il n'était pas à l'avant-garde du mouvement renaissant; au passage, ensuite, de Barthélemy d'Eyck – le Maître de l'Annonciation d'Aix – ; à l'afflux, enfin, de tableaux flamands, espagnols et provençaux dans cette capitale d'Alphonse d'Aragon. Un jeune peintre ne pouvait qu'y trouver promptement son profit. Pour notre part, nous sommes condamnés à la circonspection devant ce que Ferdinando Bologna appelle la « vaste circulation méditerranéenne » des œuvres d'art car nous n'en connaissons que des bribes. Sans doute les péripéties de la vie de René d'Anjou, éphémère souverain de Naples, de 1438 à 1442, flanqué de son peintre Barthélemy d'Eyck, jetèrent-elles un pont entre les Flandres et Naples



720. Antonello da Messina, *Ecce Homo.* 1470. 42,5 x 30,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Michael Friedsam Collection.

via la Bourgogne et la Provence : l'habile Colantonio n'en devint pas pour autant un grand peintre. Les liens étroits entre l'Espagne et Naples renforcèrent assurément l'influence flamande, mais ce n'est pas l'apprentissage de l'appliqué Luis Dalmau auprès de Van Eyck, ni les ouvrages incertains de Jacomart Baço, peintre de Valence au service d'Alphonse d'Aragon, qui peuvent nous expliquer l'envol d'Antonello, cet... « Ibéro-flamand » !

L'histoire d'un peintre, ce sont ses œuvres, et ses périples. Que de suppositions, que d'hypothèses ont été avancées pour Antonello depuis que Vasari rapporta qu'il avait ramené de Flandre le secret de la peinture à l'huile ! Seules certitudes : il se trouvait à Naples entre 1450 et 1455, à Messine en 1456-1457, puis en 1460-1465; il fit un bref séjour à Noto en 1471, un autre (écourté, dit-on) tout aussi bref mais triomphal à Venise en 1475-1476; il rendit peut-être une très courte visite à Milan en 1476; puis la même année, il rentra à Messine, où il resta jusqu'à sa mort en 1479, à quarante-neuf ans. Cet itinéraire laisse un large champ aux conjectures : l'ingéniosité des *studiosi* y a trouvé matière à présomption. En particulier sur les obscures années 1457-1460 : Antonello n'alla-t-il pas en Flandre après sa découverte de la *maniera fiamminga* à Naples ? Ou bien à Rome pour y rencontrer Piero della Francesca ? Ou encore en Provence pour y voir Enguerrand Quarton ? En Lombardie et à Venise où il aurait pu connaître, voire collaborer avec Petrus Christus ? Tout cela est bien possible ; rien n'est démontrable. Ses années 1465-1472 sont tout aussi opaques, à l'exception de son excursion à Noto : mais ne s'était-il pas déjà rendu à Venise et à Milan à la fin des années 1460 ?

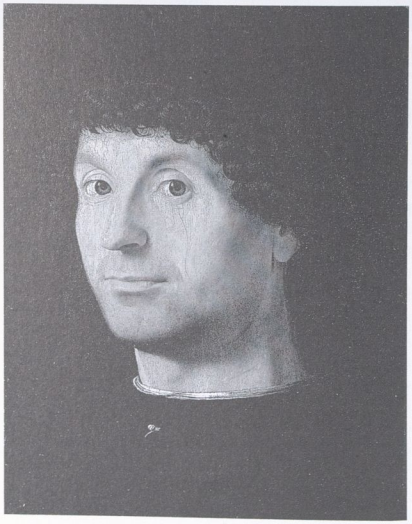
L'enquête tourne autour de l'assimilation plus ou moins rapide que fit Antonello des recettes flamandes. Or ses ouvrages, jusqu'en 1470, sont aussi rares que controversés. En effet, on lui a d'abord
717 attribué une *Vierge de l'Annonciation* (Côme) où le peintre a pris pour modèle une nonne au visage sévère. Sa facture semble de caractère ibérique, mais quel artiste espagnol eût alors été capable de peindre une figure aussi peu amène ? De même pour la petite *Crucifixion* (collection Thyssen), exemple type, selon Sterling, d'une interprétation ibérique de Van Eyck comme on devait pouvoir en trouver à Naples au milieu du Quattrocento. Ne serait-elle pas de la main d'Antonello ? Il y a ensuite ces madones ou ces saintes que des anges s'apprêtent à couronner : la première, dite *Vierge lisant* ou *Sainte Eulalie* (Venise, collection Forti) est-elle d'Antonello (Longhi) ? D'un élève (Berenson) ? Ou une copie (Zeri) ? La seconde, une autre *Vierge lisant* ou *Sainte Rosalie* (Baltimore, Walters Art Gallery) aux accents à la fois espagnols, bourguignons et provençaux (!), n'est pas moins discutée : elle est d'Antonello, ou d'un de ses élèves. La troisième, une *Madone à l'Enfant* dite *Salting*, aujourd'hui à Londres, présente elle aussi un caractère provençal et une attribution hésitante. Mais si l'on considère la série iconographique, on est frappé par l'affirmation croissante de la force plastique et de la pureté des volumes qui rappellent Piero della Francesca. La première œuvre certaine d'Antonello, la *Crucifixion* dite *de Sibiu*, aujourd'hui à Bucarest, ne met pas un terme à notre perplexité : son indubitable origine eyckienne et ses affinités avec Petrus Christus et Konrad Witz se conjuguent avec un ample paysage marin qui évoque le pierfranceschien Quarton ! Nous avons un autre cas de ces interférences multiples : les deux petits tableaux conservés à Reggio de Calabre, avec *Saint Jérôme en pénitence* et *Visite des trois anges à Abraham* qui furent probablement exécutés après 1460. Ils sont l'un et l'autre de caractère flamand, mais le premier fait penser au *Saint Jérôme* (Venise) de Piero della Francesca et le second au *Saint François recevant les stigmates* (Philadelphie
368 et Turin) attribué à Van Eyck. Le comble : il existe à

721. Antonello da Messina, *Madone « Benson »*. Vers 1470-1475. 59 x 44 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.

722. Antonello da Messina, *Portrait d'homme (le condottiere).* 1475. 35 x 38 cm. Paris, musée du Louvre.

Denver une dérivation des *Trois anges* que Sterling donne au peintre provençal Josse Lieferinxe. Faut-il s'étonner ?

Sans doute sous-estimons-nous l'ubiquité des hommes et des œuvres avant l'invention du cheval-vapeur. Dans notre univers de communications rapides et confortables, nous avons du mal à imaginer la fringale de voyages de nos ancêtres voués aux déplacements lents et aléatoires. De Messine, la mer conduisait cependant assez promptement à Venise ou en Provence, sinon en Flandre. L'itinéraire artistique d'Antonello nous paraît confus faute d'éléments concrets, puisqu'il ne subsiste de ses vingt premières années d'activité qu'une demi-douzaine d'ouvrages dont à peine la moitié de certains. Pour l'historien, il s'articule autour de deux questions : où et quand assimila-t-il la *maniera fiamminga* ? Et où et quand approcha-t-il l'art de Piero della Francesca ? À défaut d'un voyage en Flandre, on peut supposer qu'il étudia des ouvrages flamands à Naples, et peut-être à Venise, puis qu'il rencontra Petrus Christus avec qui ses liens stylistiques s'affirmeront de plus en plus étroits. Reste à savoir à quelles dates : vers 1455 ? Ou seulement vers 1470-1474 ? Et qu'était Petrus Christus ? Un simple continuateur de Van Eyck ou « un génial indépendant » (Panofsky) qui se livra à une révision sinon à une adaptation de son maître ? C'est « un Piero della Francesca flamand », proclame Tolnay. Après 1450, il manifesta, nous le verrons, une certaine flexibilité dans la mise en scène de ses figures et adopta une organisation croissante de l'espace. Celle-ci aboutit, comme chez Antonello, à des formes simplifiées et des volumes réguliers, sans pour autant abandonner la précision optique de ses origines.



723. Antonello da Messina, *Portrait d'homme.* Vers 1475. 27,5 x 21 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

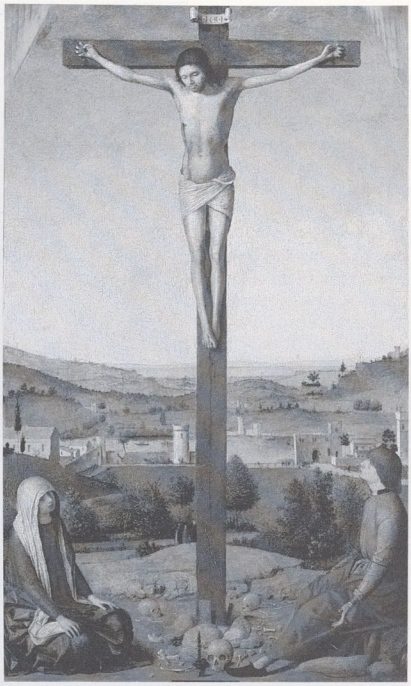
Mais un séjour en Italie de Christus est tout aussi possible et indémontrable qu'un voyage d'Antonello en Flandre. Celui-ci eut aussi d'autres occasions d'étudier la technique flamande : la vision transparente et micrographique que permettait l'application d'un glacis à l'huile avait été, dès les années 1430-1440, lentement diffusée en Espagne, en Bourgogne, en Provence, dans les Alpes et à Naples. Peu avant 1460, sa découverte de Piero della Francesca (à Rome ou bien à l'occasion d'un premier voyage vers l'Italie du Nord et la Provence ?) ne devait pas contredire cette orientation flamande qui suscitait elle-même alors une attention croissante chez le maître d'Arezzo. Il est tout aussi vraisemblable qu'Antonello aperçut des œuvres de Fouquet à Rome, voire de Quarton, tant ses affinités avec ces deux peintres français sont évidentes. Le cheminement du Sicilien vers une peinture à la fois chromatico-lumineuse et obéissant aux exigences de la forme plastique fut probablement graduel. Il aboutit vers la fin des années 1460 à une synthèse de la vérité analytique eyckienne et de la géométrie pierfranceschienne. Il était donc sensiblement en avance sur Giovanni Bellini et plus déterminé, dirons-nous.

Le nouvel Antonello qui apparut peu avant 1470 allait, en une décennie à peine, proposer une vingtaine d'œuvres au moins fournissant la réplique italienne du réalisme flamand. C'est une interprétation structurée et sélective de la vision eyckienne. Son acuité optique s'inscrit dans une cohérence des volumes qui confère au tableau une puissance

d'expression jusqu'alors inconnue. Antonello se fait de plus en plus précis, direct, mais il reste attentif à la forme et à son action sur le spectateur. Faut-il attribuer cette évolution à son usage d'un glacis à l'huile assurant la fluidité et la transparence des couleurs, au point d'éliminer toute trace de pinceau ? En partie seulement, car manifestement Antonello prit prétexte du visage humain pour assouvir une véritable passion pour sa signification psychologique. D'où sa prédilection pour ce qu'on appellerait, en termes cinématographiques, le plan serré, un plein cadre qu'il applique tant à d'orgueilleux portraits qu'à de pathétiques Ecce Homo ou à de lointaines madones. Quel regard posait-il sur ses modèles avant d'en faire jaillir la substance physique et morale en une abstraction aussi limpide ? Comme l'écrit Lionello Venturi : « Un portrait d'Antonello est la révélation d'une vie plus intense que la nôtre. »

720 Le *Portrait d'homme* de Cefalu et l'*Ecce Homo* de New York nous offrent une première vue contrastée de cette tonicité. D'un côté : le sourire sardonique d'un Sicilien insolent que l'on prendrait volontiers pour un ancêtre de la « mafia », se détachant sur fond noir. De l'autre : la victime, l'homme de douleur, surgissant les épaules basses, le regard pathétique sur le même fond noir. Le portrait fut probablement exécuté entre 1465 et 1470 ; le Christ, lui, portait autrefois la date de 1470 et il est signé. Dès lors, Antonello signa assez souvent ses ouvrages : en fait, le premier à être daté et signé est, en 1465, le *Salvator Mundi* de Londres. Celui-ci inaugura sa série des christs à mi-buste, une iconographie d'origine nordique. Sa notoriété dut alors faire un bond considérable. Certains de ces portraits parvinrent peut-être jusqu'à Venise, à moins qu'Antonello ne s'y fût rendu une première fois à la fin des années 1460. Quoi qu'il en fût, et où qu'il se fût trouvé, les commandes semblent avoir afflué : on le mesure au nombre croissant de tableaux qui ont survécu. Ainsi nous connaissons cinq exemplaires de l'*Ecce Homo* – New York, Gênes, Piacenza, Jersey, plus un disparu – qui s'échelonnèrent de 1470 à 1476. Antonello s'y renouvela avec promptitude, en développant une synthèse plastique toujours plus dense et plus lumineuse.

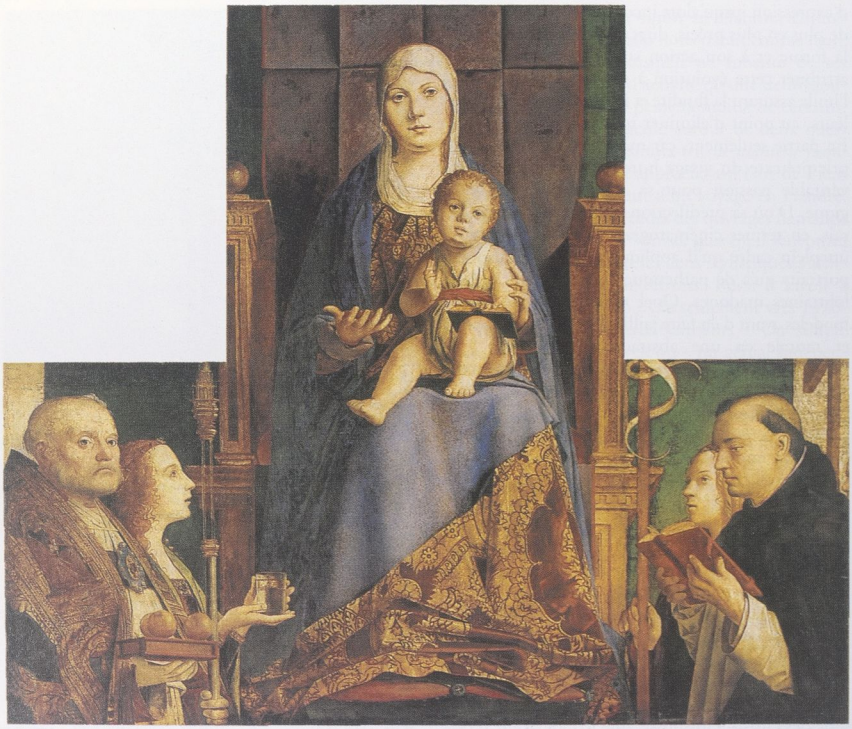
Fut-ce le succès de cet ouvrage de dévotion qui ouvrit la voie aux commandes de portraits ? Possible : on n'était guère habitué en Italie à se voir représenté d'une manière aussi abrupte. On pratiquait le portrait aulique, idéalisé : même Piero, lorsqu'il adoptait la manière analytique des Flamands, comme dans son *Diptyque des Offices*, 36 37 conservait à ses modèles une distance, une dignité conformes à leur rang. Déjà, en peignant les visages de trois quarts, Antonello rompait avec la tradition du profil de médaille. Mais il alla bien au-delà car il tendait à ses clients, quels que fussent leur âge et



724. Antonello da Messina, *La Crucifixion*. Vers 1475. 42 x 25,5 cm. Londres, National Gallery.

leur condition, un miroir cruellement fidèle. Orgueilleux comme ils l'étaient, ils n'avaient qu'à prendre sur eux ! D'une série de treize portraits conservés et attribués presque unanimement à Antonello, cinq (Cefalu, Pavie, New York, Philadelphie, Berlin) furent exécutés fin 1474, avant son arrivée à Venise : l'affinement y est progressif et la transparence croissante. Mais ce n'est qu'en débarquant dans la cité des Doges que le peintre allait faire flamber véritablement ses modèles.

Cependant, au début de ces années 1470, son activité de peintre religieux connaissait des développements nouveaux et complexes. Signé et daté de 1473, le *Polyptyque de saint Grégoire* (Messine) marque un progrès dans l'unité spatiale, malgré un fond doré sans doute exigé par les bénédictins. Il est hélas fort abîmé, mais on devine que la surface en était lumineuse et les détails splendides. Il en reste le merveilleux visage épanoui de la Vierge couronnée par des anges, une iconographie privilégiée par Antonello, qui nous permet de mesurer le chemin parcouru depuis la *Madone Salting*. Vers la même 718 époque, Antonello aurait peint la *Madone à l'Enfant* dite *Benson* (Washington) qui semble avoir été inspirée par Bellini mais qui obéit à la géométrie solennelle de Piero, et à son abstraction cristalline. La 721



725. Antonello da Messina, *Retable de San Cassiano.* 1475-1476. 115 x 135 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

même quête d'une perfection limpide s'observe dans la petite *Vierge de l'Annonciation* (Munich). Pendant les mois qui précédèrent son départ pour Venise, Antonello peignit en revanche une grande *Annonciation* (Syracuse), aujourd'hui très détériorée, mais où l'on devine l'aboutissement provisoire de ses recherches : la noblesse de ses figures, séparées par une colonne comme dans l'*Annonciation* d'Arezzo, nous rappelle Piero, tandis que la campagne pleine de fraîcheur où le regard vagabonde à travers les fenêtres témoigne toujours des amours flamandes du Sicilien. Celles-ci allaient perdurer surtout dans les paysages accompagnant crucifixions ou pietàs, cependant que sa construction spatiale devenait plus rigoureuse.

Il convient maintenant de s'interroger sur un singulier petit tableau ayant pour sujet *Saint Jérôme dans son cabinet d'étude* (Londres) qui daterait des années 1455-1460 pour certains, serait posterieur à 1470 pour d'autres. Celui-ci, au début du XVIe siècle, appartenait aux Pasqualino, une famille vénitienne dont un membre éminent, Alvise, s'était fait autrefois portraiturer par Antonello. Cet indice n'est cependant pas une preuve et les caractéristiques méticuleusement flamandes de l'ouvrage, proches de l'art de Van Eyck, ont induit à la situer dans une période encore juvénile du peintre. Mais la discussion s'est obscurcie lorsqu'on a voulu définir la nature de sa construction spatiale quelque peu ambiguë. En effet, ce cabinet ouvert à notre regard, installé sous les vastes voûtes d'une église, est riche de détails jusque dans la lointaine campagne que l'on aperçoit à travers ses fenêtres. Au premier abord, sa perspective paraît reposer avec empirisme sur le pouvoir unificateur de la lumière qui englobe la description minutieuse de la scène : elle serait donc d'origine flamande. Toutefois, comme l'observa Panofsky, elle exclut le spectateur de l'espace interne du tableau et obéit donc à une conception rationnelle, donc italienne. En définitive, il s'agit vraisemblablement d'une œuvre qui marque, comme l'*Annonciation* de Syracuse, l'étape qu'Antonello venait de franchir au moment où il arriva à Venise, dans son élaboration d'une synthèse entre précision optique et vision géométrique. Ceci rend son évolution accélérée encore plus stupéfiante pendant la vingtaine de mois qu'il passa dans la cité des Doges (de décembre 1474 à l'été 1476) vers

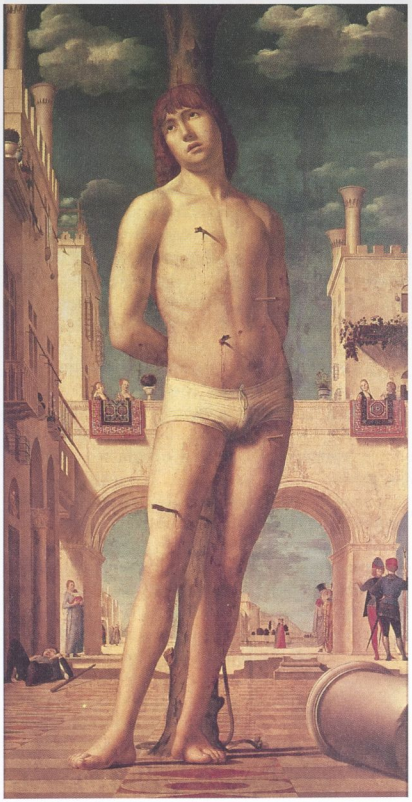
toujours plus de finesse chromatico-lumineuse et d'abstraction formelle.

Gagna-t-il Venise par la mer ou par la terre ? On se plaît à imaginer un lent cheminement via Urbino, Pesaro, Rimini, Ferrare et Padoue où il eût achevé d'assimiler l'art de Piero avant sa rencontre avec Giovanni Bellini. Les raccourcis mantegnesques de ses Ecce Homo et de ses portraits font penser à un détour par la chapelle Ovetari, ses Christ à la colonne à une méditation sur la *Flagellation* d'Urbino, son *Retable de San Cassiano* à une réflexion sur le *Retable de Montefeltro.* Mais il est tout aussi vraisemblable, sinon davantage, qu'Antonello emprunta la voie maritime. Auquel cas, il ne devrait rien qu'à lui-même. La douzaine d'ouvrages datés ou datables de Venise permet, par sa variété, d'apprécier à la fois l'ampleur qu'atteignait alors son registre et sa cohérence stylistique. Ce sont d'une part des petits formats propres à satisfaire la vanité (les portraits) ou la piété (les crucifixions), d'autre part des travaux d'importance, à destination publique.

Les portraits qui subsistent (Londres, Louvre, Madrid, Rome, Turin, Vienne) conjuguent sensibilité plastique et force de pénétration psychologique. On peut supposer qu'ils éblouirent leurs modèles et rendirent jaloux les entourages. Antonello flattait-il ses clients en leur attribuant un air agressif (le *Condottiere* du Louvre, daté de 1475), mordant (Madrid), ironique (Rome) ou méprisant (Turin, daté de 1476) ? Certes, tous paraissent contents d'eux-mêmes, mais c'est la loi du genre. A-t-on remarqué que cette séquence, comme la série qui précède son séjour vénitien, est entièrement masculine et en buste ? Les yeux sont dirigés vers le spectateur, les muscles faciaux en mouvement. Devant ces visages brutalement placés sous un projecteur, on admire la prestidigitation antonellesque qui, jonglant à la flamande avec rides et poils, fait surgir du néant l'énergie vitale de la forme. Voici donc enfin l'homme de la Renaissance tel qu'il aime à se voir ! Et c'est un peintre venu d'une extrémité lointaine de la péninsule qui en fournit la vision à cette Venise si longtemps tournée vers l'Orient, et traînant les pieds depuis un demi-siècle devant les aspirations au *rinascimento !*

À ce paradoxe « culturel », il n'y a guère d'explication hors l'artiste lui-même, qui passe sans hésitation de ces apparitions fulgurantes, tout juste humaines, au recueillement qu'appelle la *Crucifixion* (Londres et Anvers). Le même sentiment de concentration habite chacun de ces deux tableaux : il est plus intense dans le premier, où règne un profond silence, des pieds de la Croix à l'horizon, plus violent dans le second avec les contorsions spasmodiques des deux larrons qui ne parviennent cependant pas à troubler la sérénité du paysage où l'on croit deviner un écho de Bellini. Mais on a déjà dit que la relation des deux peintres dut relever davantage de la stimulation que de l'influence. Le *Retable de San Cassiano* le confirme.

Sa reconstruction à partir des trois fragments conservés à Vienne indique que le Sicilien n'était pas en retard d'une innovation sur le Vénitien. La *sacra conversazione,* placée dans un espace architectural unifié, était alors dans l'air à Venise. Qu'ils l'eussent vu ou non, Antonello et Giovanni avaient sans doute entendu parler du *Retable de Montefeltro* que Piero venait d'achever à Urbino. Giovanni venait de peindre la *Pala di San Giovanni e san Paolo* (détruite) où, dans une chapelle, les saints étaient groupés autour de la Vierge placée sur un trône surélevé. Antonello adopta promptement la même composition : il distribua ses figures en hémicycle et les assortit d'une finesse de détails que l'on peut encore observer, par exemple, dans le verre que tient sainte Madeleine. Cette précision flamande, loin de s'opposer à l'idéalisation des formes, s'accompagne



726. Antonello da Messina, *Saint Sébastien.* 1475-1476. 171 x 85,5 cm. Dresde, Gemäldegalerie.

727. Antonello da Messina, *Le Christ mort soutenu par un ange.* Vers 1476-1477. 74 x 51 cm. Madrid, Museo del Prado.

d'une transparence chromatique qui engendre la continuité du modelé des volumes. D'où un sentiment de vérité humaine qu'exprime la spontanéité des visages avec leurs clairs regards et leur bouches entrouvertes, esquissant une moue ou une interrogation. Calcul et sensibilité se conjuguent dans la lumineuse et sereine attitude de la Vierge et de l'Enfant. « *Queste figure é si bone che non par che manca che l'anima*[1] », écrivit Marin Sanudo en 1493 dans sa *Cronachetta veneta.* Toutes choses qui avaient un profond écho chez Bellini mais également dans la pléiade de jeunes peintres qui allaient apparaître dans son sillage : Alvise Vivarini, Bartolomeo Montagna, Cima da Conegliano, et jusqu'à Giorgione.

Antonello était occupé au *Retable de San Cassiano,* ouvrage capital, lorsque le duc de Milan réclama ses services pour remplacer son portraitiste, Zanetto Bugatto. Le commanditaire de ce retable, Pietro Bon, écrivit à Galeazzo Maria Sforza, avec les marques de respect habituelles, pour le faire patienter, en lui soulignant que « *quale opera sera de le piu excelenti opere de pennello che habia Italia e fuor d'Italia*[2] ».

Cette appréciation peut s'appliquer sans conteste au *Saint Sébastien* de Dresde qui, dans l'état actuel de nos connaissances, semble marquer l'apogée d'Antonello à Venise. Encore a-t-on avancé récemment qu'il était postérieur à ce séjour et qu'il avait été exécuté en Sicile peu de temps avant la mort du peintre. Un visage qui émerge d'un ciel de nuit tandis que l'aube se lève à l'horizon ; l'ombre et la lumière alternent sur le corps dénudé, la perspective court au long des palais, l'acuité des lointains répond à la virtuosité des raccourcis. L'œil s'attarde sans se disperser sur de multiples détails – tapis, personnages, plantes, cheminées, etc. –, et l'on s'aperçoit qu'Antonello a réalisé là, comme sans y penser, la synthèse de tout ce qui s'était succédé depuis deux décennies entre Urbino et Padoue. Une impression de perfection quasi mathématique qui n'englobe pas seulement la construction de l'espace, mais aussi l'éclairage de la scène, la disposition des figures et le subtil dosage du coloris. Tout ceci aboutit pour saint Sébastien lui-même à une sorte d'idéalisation placide : c'est Mantegna revu et corrigé par Piero dans un classicisme quasi hellénique. Giovanni Bellini n'en était encore qu'au *Retable du Couronnement.* Que pensa-t-il donc, s'il le vit, de ce suprême achèvement (qui n'est, notons-le, qu'un panneau d'un triptyque disparu) accompli avec tant d'apparente facilité ?

Les échanges entre le Sicilien et le Vénitien ne furent évidemment pas à sens unique : le premier emprunta au second le thème du *Christ mort,* qu'il peignit à deux reprises. Fort abîmé, le *Christ mort soutenu par trois anges* (Venise, musée Correr), s'inspire certes de Bellini mais il s'en sépare avec les plans obliques du tombeau, la tranquillité du paysage et la douce tonalité chromatique. Le *Christ mort soutenu par un ange* (Madrid, retrouvé en 1966 727

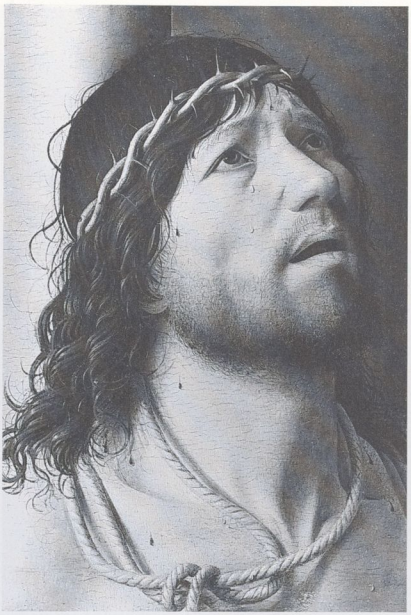
728. Antonello da Messina, *Vierge de l'Annonciation.* Vers 1476-1477. 45 x 34,5 cm. Palerme, Galleria Nazionale della Sicilia.

1. « Cette figure est si bonne qu'il me semble qu'il ne lui manque que l'âme. »
2. « Cette œuvre sera le plus excellent ouvrage de peinture qui se puisse trouver en Italie et hors d'Italie. »

en parfait état !), s'il n'est pas entièrement de sa main (on croit distinguer l'intervention de Jacobello dans le paysage), confirme par sa présence saisissante la maîtrise qu'il avait déjà démontrée dans son *Saint Sébastien* – une maîtrise étonnante dans l'expression de la vitalité, celle-ci fût-elle souffrante.

Antonello était alors à deux ans, voire moins, de sa mort : déjà malade peut-être, ou bien pourquoi avoir quitté si vite Venise où il connaissait un tel succès et décliné l'invitation du duc de Milan ? De retour à Messine, il peignit le portrait de Berlin qui n'a pas moins de force d'impact que les précédents. Un autre portrait, aujourd'hui à Washington, avait été achevé par Jacobello. Mais l'une de ses plus extraordinaires inventions restait à venir : ce fut la
728 *Vierge de l'Annonciation* (Palerme), festival géométrique où l'ovale parfait du visage, la position oblique du lutrin, les raccourcis des mains et du livre se conjuguent pour nous offrir une vision inoubliable. La méditation du peintre répond ici à celle de la Vierge au regard prophétique, et l'abstraction de la forme à son sublime détachement. Devant cette divinité conçue comme une apparition de l'absolu, on est loin soudain de la douce humanité montrée par la *Madone de San Cassiano.* Quel contraste aussi avec le caractère émotif du minus-
729 cule *Christ à la colonne* (depuis peu au Louvre), dont de multiples dérivations indiquent le succès. On serait bien en peine de dire quelle direction aurait pris Antonello s'il avait vécu. La *Vierge de l'Annonciation* demeura en Sicile et n'exerça aucune influence; pas même sur son fils Jacobello à qui il laissa son atelier.

Que le Sicilien n'eût guère été prophète en son pays mérite qu'on s'y attarde un instant. Son fils Jacobello, ses neveux Pietro et Antonello da Saliba se bornèrent à décliner ses formules jusqu'au XVIe siècle. À Naples, l'anonyme Maître du *Polyptyque de San Severino*, (Naples, San Severino, vers 1482) mêle à l'anachronisme du fond d'or des éléments pierfranceschiens transmis par Antonello. De même, un Angelo Antonelli di Capua qui date en 1479 un triptyque de la *Madone entourée de saint Élie et saint Bartolomé* (Salerne). Voilà tout. Ceci conduit à se demander : pourquoi Venise ? Laissons là les relations commerciales entre les deux ports qui ne furent qu'une opportunité. Friedländer considérait Antonello da Messina comme le seul et véritable héritier de Van Eyck. Or, Venise, c'était encore Byzance, c'est-à-dire le scintillement de l'or et de la mer, le luxe et la préciosité chromatique. La technique des glacis transparents mise au point par Antonello au contact sans doute de Petrus Christus



729. Antonello da Messina, *Le Christ à la colonne.* 1475.
28 x 20 cm.
Paris, musée du Louvre.

allait lui permettre d'obtenir d'éclatants effets. Et qui pouvait, plus que les Vénitiens, être sensible à cette superposition lumineuse de couleurs ? Du moins peut-on le penser lorsqu'on connaît la suite, c'est-à-dire l'immersion de la peinture vénitienne dans l'univers de la forme-couleur.

Au cours de ses périples, Antonello montra une capacité d'assimilation qui fit merveille. Pour autant qu'on le sache, il ne s'arrêta pas à Florence, ou bien il n'y trouva pas de quoi le retenir. En revanche, sa rencontre avec Piero fut décisive. Pas à pas, il s'achemina vers une synthèse de la perception mimétique et de la rationalité spatiale. Simplicité des figures à la fois calibrées et pleines de vitalité, souplesse et énergie des formes, ceci ne pouvait que séduire un public que Giovanni Bellini avait déjà commencé à éloigner de l'obsession mantegnesque (et vivarinesque) de la plasticité minérale. La brève conjonction de ces deux artistes, d'origine et de tempérament si différents, produisit bientôt « une génération triomphale », comme l'écrit Marabottini. On se souvenait encore au XVIIe siècle du passage d'Antonello à Venise. Ainsi Boschini put-il dire d'une copie de la *Vierge de l'Annonciation* qu'il n'y a point « *cosa cosi fina* ».

XXX
Le réveil des Lombards

Parmi les multiples épisodes régionaux qui marquèrent la transition entre le crépuscule du monde gothique et l'aube de la Renaissance, le cas lombard n'est pas le plus facile à éclaircir. Au milieu du Quattrocento, après que les Sforza eurent succédé aux Visconti, le duché de Milan s'engourdissait dans ce que Previtali appelle « la végétation touffue du gothique international ». Michelino da Besozzo, Gentile da Fabriano et Pisanello, pour ne citer qu'eux, y avaient laissé un souvenir durable ; les Zavattari, Bembo et Moretti, leurs successeurs, n'essayèrent pas de chercher une autre voie. Peut-être la situation politique s'y prêtait-elle mal. En effet, pour compenser ses premiers déboires en Méditerranée, Venise n'avait eu de cesse de prendre pied sur terre, en imposant sa domination jusqu'à Brescia et Bergame. Ses artistes, les Vivarini et Jacopo Bellini, suivirent.

Pour assurer son pouvoir à Milan, Francesco Sforza avait dû batailler ; la paix ne revint qu'en 1454 avec le traité de Lodi. Celui-ci instaura, pour la première fois, ce qu'on nomma plus tard un « équilibre des puissances » entre Milan, Venise, Florence, Rome et Naples. Sur le plan artistique, lorsque les Sforza purent enfin songer à suivre l'exemple glorieux des Visconti, la Lombardie était encore sous le coup de la séduction courtoise dont Michelino avait été le héraut jusque vers 1445 et dont Bonifacio Bembo se trouvait l'héritier.

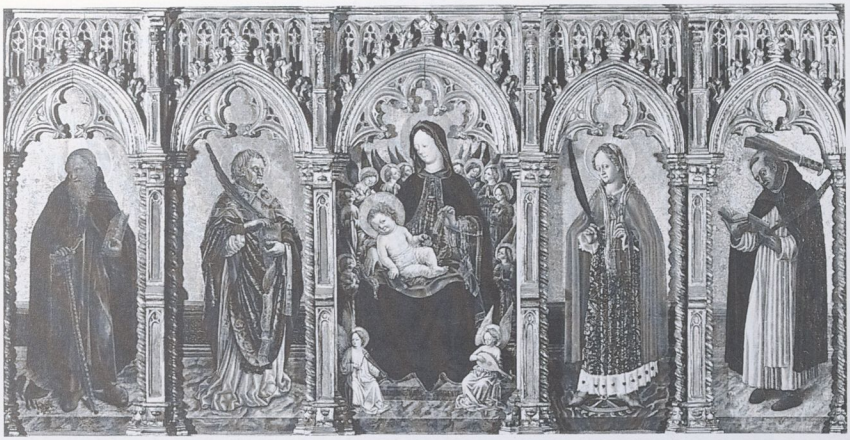
Sans doute la pénétration vénéto-padouane commençait-elle à se faire sentir, mais ce n'est pas l'*Annonciation* de Jacopo Bellini, ni le squarcionesque *Saint Georges et le dragon* d'un peintre anonyme, tous deux à Brescia, qui suffirent à modifier radicalement le cours de l'art lombard. Il semble que la relative proximité, via le Piémont, de la Savoie (avec qui Milan entretenait des liens matrimoniaux) et de la Bourgogne (qui sous Charles le Téméraire jetait ses derniers feux), et surtout de la Provence, via la Ligurie, joua un rôle au moins aussi important dans le réveil des Lombards, dont l'esprit d'ouverture fut alors aussi large qu'au Trecento.

Du côté de Gênes

Vers 1440-1445, des tableaux flamands étaient probablement parvenus à Gênes ; en 1451, Justus de Ravensburg, qui venait du haut Rhin où il avait connu Konrad Witz, signa et data une *Annonciation*, ainsi que des *Prophètes et sibylles* au Chiostro de Santa Maria di Castello. Un peu avant, Donato de' Bardi avait peint un grand tableau de la *Crucifixion* (Savone) que Longhi jugea « plus amie de Van Eyck et de Petrus Christus que de Masaccio ». Et en 1460, la duchesse Bianca Maria Sforza écrivit au duc de Bourgogne pour que son peintre, Zanetto Bugatto, pût achever sa formation à Bruxelles auprès de Rogier Van der Weyden. Voilà à peu près tout ce que l'on sait du quand et du comment les artistes lombards se familiarisèrent avec les ouvrages nordiques et leur précision analytique. En fait, Zanetto fut peut-être le seul à avoir connu *de visu* à la fois l'approche empirique des Flamands et la tradition conceptuelle dont les prémices avaient été diffusées en Lombardie par les Florentins dès le Trecento. Foppa, lui, se rendit une première fois à Gênes en 1461, il travailla avec Zanetto à Pavie et à Milan, et put ainsi s'initier à l'*aria ponentina* par les deux voies : la bourguigno-flamande et la liguro-provençale. Le tout pour devenir le fondateur de cette école lombarde souvent qualifiée de réaliste qui, modulant surfaces et volumes par le jeu de la lumière, refusa avec force l'idéalisme et l'intellectualisme florentins et prépara, selon la glose longhienne, la révolution caravagesque un siècle plus tard !

Mais retournons à la cour des Sforza qui, peu soucieuse de donner, comme nous, un sens à l'histoire, demandait encore les prestations les plus diverses à Bonifacio Bembo, dans les années 1450. Celui-ci lui offrait une interprétation héraldique du gothique international qui incorpora peu à peu des éléments prérenaissants. D'où des cartes de tarots décorées avec un raffinement irréel, des triptyques à

730. Ambrogio Bergognone, *La Rencontre de saint Ambroise avec l'empereur Théodose.* 1490. 33 x 22 cm. Bergame, Accademia Carrara.



731. Benedetto Bembo, *Vierge et Enfant entourés des saints Antoine abbé, Nicomède, Catherine d'Alexandrie et Pierre martyr.* 1462. 123 x 299 cm. Milan, Castello Sforzesco.

l'iconographie rare comme le *Couronnement du Christ et de la Vierge* (Crémone et Denver), puis des fresques où il peignit de profil, à la toscane (?), les *Portraits de Francesco Sforza et de Bianca Maria Visconti* (Crémone, Sant' Agostino) et une *Annonciation* (Pavie) mantegnesque. Le duc de Milan ne négligea pas de s'autocélébrer, mais il ne fit pas grande figure picturale face aux exploits « humanistes » des Este, des Gonzague et des Montefeltro. De même, l'art élégant et précieux de Bonifacio Bembo, actif jusqu'en 1475, comparé à Mantegna ou Piero. Son frère, Benedetto, signa bien et data en 1462 un beau polyptyque avec une *Vierge et Enfant entourés des saints Antoine abbé, Nicomède, Catherine d'Alexandrie et Pierre martyr* (Milan, Castello Sforzesco) où s'affirme un certain expressionnisme squarcionesque. Ce polyptyque fut installé au *castello* de Torrechiara, près de Parme, où Benedetto peignit probablement à la même époque des fresques célébrant les amours de Pier Maria Rossi et de Bianca Pellegrina. Pourtant, la cour des Sforza, toujours tournée vers la Bourgogne et vers la France, restait indécise. Le séjour de Zanetto Bugatto auprès de Van der Weyden, de 1460 à 1463, ne mit pas fin à son éclectisme. Un cycle de fresques profane (détruit) fut ordonné à Bonifacio Bembo au *castello* de Pavie en 1468 par le successeur de Francesco Sforza, Galeazzo Maria (qui, à la mort de Zanetto en 1476, voulut faire appel à Antonello da Messina). D'après les documents qui nous ont conservé une description de l'ouvrage, celui-ci rivalisait avec Pisanello (dont Bembo restaura peut-être les fresques peintes quarante-quatre ans plus tôt !) dans sa représentation du cérémonial et des jeux courtois. Quelques années plus tard, Bembo acheva ce qu'il faut bien appeler son règne en exécutant des fresques (disparues) de la *Passion du Christ* en l'église San Giacomo, près de Pavie, avec à son côté Zanetto Bugatto et Vincenzo Foppa : curieuse équipe où coexistèrent un « gothique attardé », un « flamandisant » et un « renaissant » !

731

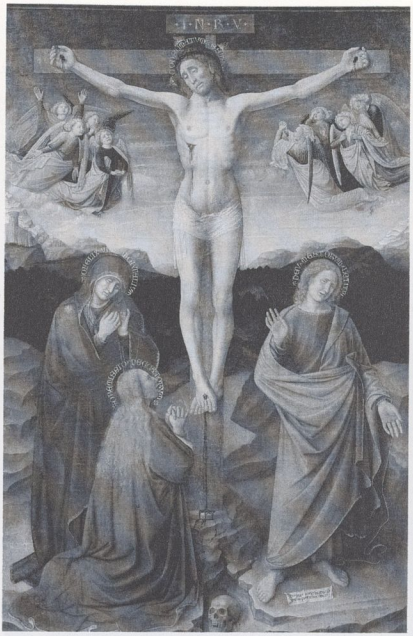
En réalité, c'est à l'écart de la cour qu'il faut chercher la véritable ouverture aux temps nouveaux : à savoir en Ligurie. Gênes entretenait depuis le début du siècle des relations commerciales avec Bruges et, si l'on en croit la chronique de Fazio, ses marchands importaient autour de 1440 des ouvrages de Jan Van Eyck et de Van der Weyden. La

732. Donato de' Bardi, *La Présentation au Temple* Vers 1440. Collection particulière.

voisine Provence avait reçu la visite de Robert Campin dès 1429 et Barthélemy d'Eyck peint à Aix vers 1445 le *Triptyque de l'Annonciation.*

Mais les choses ne sont jamais simples et le contexte ne vaut rien sans l'individu, qui fait ses choix. Ici, c'est l'arrivée à Gênes en 1426 d'un artiste de Pavie, lequel se prétendait comte et chassé de ses terres par Dieu sait quelles péripéties, qui fournit l'événement aléatoire. Accompagné de son frère Bonifacio, ce Donato de' Bardi dérogea à sa noble condition et tint boutique de peintre pendant un quart de siècle. Il semble être passé sans état d'âme des séductions gothiques au réalisme de caractère nordique. Cette évolution protorenaissante, reconstituée par Zeri, réitéra en solitaire l'histoire de la métamorphose de la peinture néerlandaise. Depuis ses *Quatre Saints* de l'Accademia Ligustica (Gênes), qui rappellent Michelino da Besozzo, jusqu'à son triptyque de New York avec la *Madone de l'Humilité* évoquant des sources avignonnaises et françaises, Donato de' Bardi manifesta vers 1430 une étonnante capacité d'assimilation. Mais le plus surprenant advint lorsqu'il peignit vers 1440 la *Présentation au Temple* (collection privée). Celle-ci fait jouer l'ombre et la lumière sur les figures dans la profondeur d'une chapelle où elles sont mises en scène avec une rigoureuse symétrie. Ce soudain clair-obscur suppose une influence directe des ouvrages flamands. Cependant, l'ambiance sévère qui entoure l'épisode sacré nous rappelle... Masaccio !

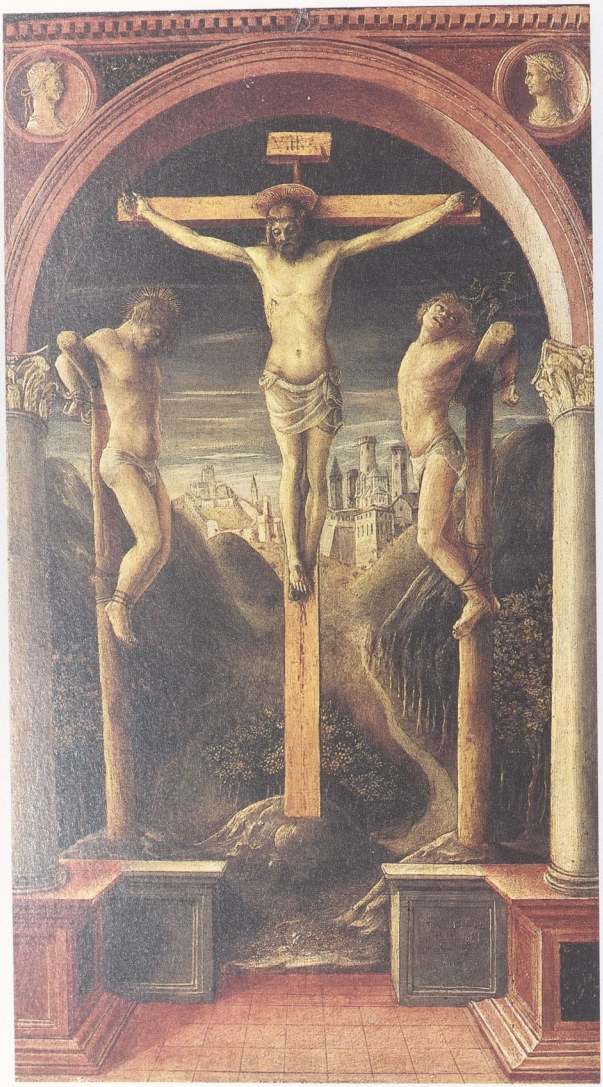
Quoi qu'il en fût, rien n'était plus nouveau, à l'époque, en Italie du Nord. Quatre panneaux, comportant chacun un saint (un à New York, Brooklyn Museum, trois dans des collections privées), nous confirment cette mutation spirituelle vers 1445. Cet art empreint de gravité culmina dans la *Crucifixion* (Savone) que Donato de' Bardi peignit (sur toile !) vers la fin de sa vie, avant 1450. Cet ouvrage nous paraît ingrat, vu la difficulté d'en distinguer les éléments d'origine : sans doute flamands, mais aussi padouans, voire florentins. Il nous gêne également par sa précocité par rapport à ce que l'on peut voir alors en Lombardie, et même jusqu'à l'embouchure du Pô, et par sa sobriété monumentale, excluant toute recherche expressive ou chromatique. Le Christ est un cadavre quelconque, il apparaît entouré d'anges, d'une Vierge et de saints tout aussi quelconques. Une lumière impalpable et froide unifie la scène, depuis le pied de la Croix jusqu'aux montagnes neigeuses barrant l'horizon. Cette atmosphère lunaire ne laisse aucun remède au désespoir, pas même pictural. Jamais peut-être on ne peignit tableau aussi dépourvu d'effet, aussi indifférent à toute séduction, à toute excitation du spectateur. Le comte-peintre n'en était pas peu fier. Il le signa : « *Donatus comes bardus palpiensis pinxit hoc opus* ».



733. Donato de' Bardi, *La Crucifixion.* Avant 1450. 238 x 165 cm. Savone, Pinacoteca Civica.

LE *CAPOSCUOLA LOMBARDO*

Point n'est besoin de souligner que ce singulier précurseur n'eut guère d'écho. Du moins dans l'immédiat. Ainsi la *Madone allaitant* (Milan, Poldi-Pezzoli) à la lumineuse et mélancolique sévérité, attribuée à Donato de' Bardi, serait-elle, en fait, plus tardive et pourrait être de la main d'Ambrogio da Fossano, dit le Bergognone, à ses débuts dans les années 1470. Dix ans après la disparition de Donato, les circonstances voulurent que Vincenzo Foppa, actif à Milan et à Pavie depuis quelques années déjà, vînt à Gênes. Il allait adopter cette sévérité, tout en l'adoucissant. Originaire de Brescia, Foppa appartenait à la génération de 1430. On a donc supposé qu'il s'était tourné vers Padoue, après avoir regardé dans un premier temps l'*Annonciation* que Jacopo Bellini avait installée dans sa ville natale ainsi que les fresques peintes autrefois par Gentile da Fabriano. Sa *Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens* (Settignano), au début des années 1450, est encore dans la tradition gothico-courtoise, avec sa haie buissonnière d'inspiration gentilesque, mais elle donne à voir une certaine rondeur de



734. Vincenzo Foppa, *Les Trois Crucifiés*. 1456. 68 x 38 cm. Bergame, Accademia Carrara.

formes, un épanouissement des volumes, dirait-on, qui caractérisèrent Foppa au long de son œuvre. Dès 1456, cependant, il renonça à toute grâce avec ses *Trois Crucifiés* (Bergame), qui se dressent lugubres derrière un portique renaissant, ceci sur une sombre vallée que ferme un château incongru sous un ciel sinistre : c'est du Pisanello mis en perspective. Un *Saint Jérôme* (Bergame) et un petit *Ecce* 735 *Homo* (collection privée), le premier de caractère vénéto-padouan, le second plutôt nordique, ne sont pas beaucoup plus gais, mais ils semblent indiquer que Foppa avait été initié aux recettes de la plasticité lumineuse, avant de se rendre à Gênes.

Le propre de maints historiens étant d'analyser à perte de vue les influences absorbées par un artiste plutôt que d'établir ce qui en constitue l'originalité, le *caposcuola lombardo* n'a pas été épargné. Après Jacopo Bellini, on lui a trouvé des airs de Mantegna, puis de Giovanni Bellini. En fait, il est possible que Foppa eût visité Padoue, mais il résida, à partir de 1458, à Pavie (dont il devint citoyen), où il n'est pas invraisemblable que Donato de' Bardi fût revenu, à un moment ou à un autre, pour faire la preuve de ses talents acquis en Ligurie. Du *comes*, Foppa a hérité la noble tristesse et la bienveillante austérité : la *Madone allaitant* du Poldi-Pezzoli lui était attribuée avant d'être donnée à Donato et aujourd'hui à la jeunesse de Bergognone. Comment parvint-il à son réalisme à la fois lumineux et réservé, loin de toute idéalisation héroïque ? Aucune équation historiographique ne peut nous le dire. Du reste ceci ne fit pas sa gloire : Vasari l'ignora superbement et ne le cita que pour en faire un disciple de Squarcione !

Pourtant, lorsque Filarete écrivit son *Trattato di architettura*, entre 1460 et 1464, dans son célèbre dialogue avec Galeazzo Maria Sforza, à propos des *maestri di pittura* dignes de décorer le palais du prince, il cita : Filippo Lippi, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Cosme Tura et... Vincento Bresciano. Qu'est-ce qui valait à Foppa, âgé d'une trentaine d'années à l'époque, de figurer en aussi bonne compagnie ? Aucun des cycles monumentaux qu'il peignit alors à Milan et à Pavie n'a survécu, sinon un fragment des fresques qu'il entreprit en 1462 au palazzo Portinari, siège de la banque médicéenne. Le thème en était la *Vie de Trajan*, sujet profane s'il en fut, et aussi rare que précoce à cette date. Ledit fragment est l'admirable *Enfant lisant Cicéron* que 736 conserve la Wallace Collection à Londres : avec sa simplicité de pose, sa clarté de mise en page et la sobriété de son coloris, Foppa inaugura ici l'art humaniste en Lombardie. L'estime de Filarete pour le peintre devait être partagée par la colonie florentine puisque le représentant des Medici à Milan, Pigello Portinari, lui ordonna bientôt le cycle de 737 *Saint Pierre martyr* pour sa chapelle à Sant' Eustorgio, qui l'occupa jusqu'en 1468. Il s'agit là d'un sommet de la peinture, et pas seulement lombarde, qui devait connaître l'une des mésaventures les plus aveuglantes de l'histoire de l'art. Faut-il s'en étonner ?

Soit une chapelle quadrangulaire surmontée d'une coupole d'inspiration florentine mêlée d'éléments lombards avec fenêtres bifaces, arcatures, etc. Les dominicains du cru entendaient y commémorer Pierre de Vérone, célèbre inquisiteur, canonisé aussitôt après son assassinat par les cathares de Lom-

bardie en 1253. Illustrer les péripéties de ce pourfendeur d'hérétiques tout en les actualisant, ce n'était pas tâche banale ; les contraintes de l'architecture ajoutaient à la difficulté. Foppa répondit à ce double défi avec autant de liberté que de dextérité, créant un chef-d'œuvre d'illusionnisme luministe qui intègre l'ordre architectural et la décoration picturale dans une synthèse vivante et complètement inédite. Tout en hauteur, à plus de cinq mètres du sol, une série de constructions perspectivistes y baigne non pas dans un éclairage abstrait, projeté, à la florentine, mais dans une lumière palpable, inondant paisiblement l'espace et adoucissant les formes. D'où une dilatation dans la disposition des murs, où les vues citadines comme les paysages prennent autant d'immédiateté que les personnages. Même sacrés, ceux-ci perdent tout caractère de fiction : spontanéité des *Pères de l'Église*, sereine fraîcheur de l'*Annonciation*, légèreté chromatique de l'*Assomption de la Vierge*, laquelle s'envole d'un frémissant paysage lacustre. L'illusion devient naturelle, évidente. Les quatre scènes célébrant la *Vie de saint Pierre martyr* sont encore plus frappantes : ce sont des instantanés. On est loin du naturalisme gothique saisissant ses détails dans le quotidien, loin de l'analyse parfois anecdotique où se complairaient les Flamands. Ce sont des inventions soigneusement conçues à l'échelle humaine, dans une ambiance contemporaine, conférant une

735. Vincenzo Foppa, *Saint Jérôme.* Vers 1458.
47 x 32 cm.
Bergame, Accademia Carrara.

736. Vincenzo Foppa, *Enfant lisant Cicéron.* Vers 1462-1464.
101,6 x 143,7 cm.
Londres, Wallace Collection.

737. Vincenzo Foppa, *Le Miracle de Narni.* 1468. Milan, église Sant' Eustorgio, chapelle Portinari.

738. Vincenzo Foppa, *Saint Pierre martyr.* 1468. Milan, église Sant' Eustorgio, chapelle Portinari.

étonnante authenticité aux miracles accomplis par le saint ou à son assassinat. Ce dernier épisode s'accomplit au bord d'un sous-bois où filtre la lumière, devant un large et calme paysage. Sans drame. Car Foppa refusait la grandiloquence, à une époque où l'on s'adonnait au pathos et à l'extravagance. « *Prodigio d'arte ! A noi finora ignoto, da niuno prima d'ora descritto, osservato, quasi fosse nulla*[1] », écrivit Caffi, le premier *studioso* de Foppa, quand, au milieu du XIXe siècle, on redécouvrit ces fresques tranquilles et vivifiantes, enfouies depuis près de deux cents ans sous un amoncellement de stucs et autres décorations baroques.

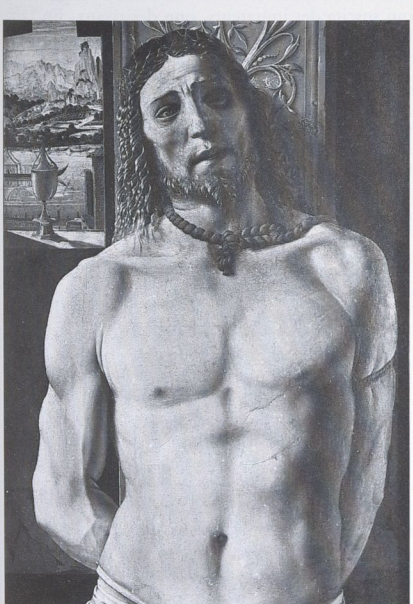
La Renaissance fit donc son entrée à Milan avec cette œuvre lucide et spontanée, aussi loin de la froide dignité d'un Mantegna que de l'âpre imagination ferraraise. Ceci sans grand retentissement. Certes, Foppa s'entendit, plus tard, déclarer par sa ville natale : « *Artem picture e architecture exercere dum vixerit.* » Mais il ne domina jamais la scène lombarde, comme l'indiquent la longévité artistique de Bonifacio Bembo, et l'arrivée à Milan de Bramante puis de Leonardo da Vinci. Il y resta cependant très actif : il exécuta d'autres fresques au *castello* de Pavie en 1474 et à Brescia (Chiesa del Carmine) en 1475, mais il se consacra surtout aux tableaux de dévotion. Il peignit en particulier une série de *Madone à l'Enfant* (Berlin ; Milan, Castello Sforzesco et Poldi-Pezzoli ; Florence, Contini-Bonacossi ; New York, etc.) où le visage de la Vierge apparaît souvent vieilli, et dont la gravité digne et mélancolique est à mi-chemin entre Giovanni Bellini et Van der Weyden. En 1476, il acheva le grand *Polyptyque de Santa Maria delle Grazie* (Brera), archaïque dans sa conception, mais d'une plasticité lumineuse dans les figures et d'une froide ingénuité dans les scènes de la prédelle. Pendant les années 1480, il se montra sensible à la superbe monumentalité importée d'Urbino par Bramante. En revanche, il résista à la subtilité exhaustive de Vinci dont il partageait pourtant la réceptivité à la vraie nature et une retenue dans la tendresse que le jeu de l'ombre et de la lumière exprimait avec délicatesse. Ses derniers ouvrages, tels la *Madone entourée de saints et les donateurs Bottigella* (Pavie), ou bien l'*Annonciation* (Isola Bella), ou encore l'*Adoration des Mages* (Londres), montrent que Foppa est demeuré lui-même : simplicité des formes, lumineuse humanité des figures. Quand, en 1489, il s'en retourna à Brescia pour y enseigner de jeunes peintres, le fondateur de la Renaissance lombarde laissa derrière lui une œuvre empreinte d'un grand naturel et profondément méditative dont l'esprit s'était déjà imposé à ses

1. « Prodige d'art! Ignoré jusqu'à nous, que nul avant ce jour n'a décrit, observé, comme s'il n'existait pas! »

successeurs. Mais le souvenir de Foppa fut bientôt occulté par l'aura de Leonardo.

Si sa fortune connut une longue éclipse, celle de Zanetto Bugatto est un cas désespéré. Peu d'artistes sont aussi... documentés, mais aucun tableau ne peut lui être attribué avec certitude. Sa présence à Bruxelles entre 1460 et 1463 dans l'atelier du vieil et illustrissime Rogier Van der Weyden est authentifiée par toute une correspondance des Sforza avec Philippe le Bon, Louis XI et Rogier lui-même que la duchesse Bianca Maria remerciait de ses bons soins. Nous avons déjà noté l'éclectisme de Milan où Zanetto côtoyait à la fois Bonifacio Bembo et Vincenzo Foppa. Rencontra-t-il Antonello da Messina ? Lorsqu'en 1468 il se rendit auprès de Louis XI pour peindre sa fille Bonne de Savoie, la future épouse de Galeazzo Maria, croisa-t-il Fouquet ? Toutes ces spéculations ne nous permettent de lui reconnaître qu'une poignée d'ouvrages : un *Saint Jérôme* (Bergame) inspiré de Van der Weyden, et une *Madone à l'Enfant entourée d'anges*, dite *Cagnola* (La Gazzada) – à mi-chemin (!) entre Antonello et Rogier. Encore l'attribution de celle-ci reste-t-elle en suspens, l'union des éléments flamands et lombards pouvant aussi être le fait d'un peintre actif formé en Ligurie. À quoi Charles Sterling a proposé d'ajouter un *Portrait d'Alberto Continari* (Châteauroux) et une *Vierge de la Passion* (Paris, collection privée) qui ne font cependant pas l'unanimité.

739. Vincenzo Foppa, *L'Adoration des Mages.* Vers 1490-1500. 238,8 x 210,8 cm. Londres, National Gallery.



740. Bramante, *Le Christ à la colonne.* Vers 1490. 93 x 62 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

Chacun de ces tableaux est comme un caillou semé sur la route des relations lombardo-flamandes, mais ne permet guère d'en savoir plus. Là encore, comme pour Donato de' Bardi ou Vincenzo Foppa, l'obscurité recouvre la longue transition du crépuscule gothique à l'aube renaissante. Trop d'œuvres ont disparu pour que nous puissions dire qui domina dans la plaine lombarde : le vent d'est, avec Padoue et Venise ? Ou le vent d'ouest, par-delà la Savoie et la Provence ? Par exemple, quel sort pouvons-nous réserver à Gottardo Scotti, peintre fort actif entre 1454 et 1485, dont il ne subsiste qu'un triptyque dûment signé, la *Madone de la Miséricorde* (Milan, Poldi-Pezzoli) ? À la préciosité de Bonifacio Bembo semble s'y mêler l'empreinte lointaine et insolite de Piero della Francesca.

Malgré la percée de Foppa, il fallut attendre les années 1480 pour que les principes renaissants s'imposent sans partage en Lombardie. Peu après la prise du pouvoir par Ludovico il Moro, l'arrivée à Milan de Bramante et Leonardo, ces deux *forestieri*, allait éclipser le peintre de Brescia sans pour autant effacer sa trace. De Bramante, formé à l'école de Piero della Francesca et de Melozzo da Forlì, mais plus célèbre en architecture qu'en peinture, nous ne connaissons que deux œuvres marquantes : les

741. Zanetto Bugatto (?), *Madone à l'Enfant entourée d'anges.* Vers 1465-1470. La Gazzada, Museo di Villa Cagnola.

742. Gottardo Scotti, *Madone de la Miséricorde.* Vers 1470-1480. 136 x 116 cm. Milan, Museo Poldi-Pezzoli.

fresques dites de la Casa Panigarola, vers 1480-1485, dont quelques énergiques figures de *Philosophes*, à savoir Héraclite et Démocrite, et d'*Hommes d'armes* (Brera) font encore impression par leur présence illusionniste, qui surgit de leur cadre architectural. Et un unique tableau : le *Christ à la colonne* (Brera, 1490 ?), qui exhale un sentiment de souffrance d'autant plus douloureux que la forme en est puissante et frappée d'une lumière froide qui envahit le paysage à l'arrière-plan, mi-aquatique, mi-montagneux. La plasticité sculpturale de Bramante ne passa pas inaperçue, mais ses effets furent différés jusqu'à l'apparition de son stupéfiant élève, Bartolomeo Suardi, dit Bramantino, actif, nous le verrons plus loin, à partir de 1490.

De Leonardo, les créations qui datent de son premier séjour milanais (1482-1499) sont aussi rares que profondément méditées : il s'agit des deux versions de la *Vierge aux rochers* (Paris, 1483-1486 ; Londres, après 1495, en grande partie exécutée par un collaborateur, semble-t-il) et de la célébrissime *Cène* (Santa Maria delle Grazie, 1497). Ces œuvres engendrèrent à leur tour une kyrielle de suiveurs jusque dans les premières décennies du Cinquecento. Mais la vision du monde de Leonardo était trop nouvelle pour jouir sur-le-champ d'une grande audience. Ainsi ses portraits, à savoir le *Musicien* de l'Ambrosienne (vers 1485), la *Dame à l'hermine* (Cracovie, vers 1488-1490) et la *Belle Ferronnière* (Louvre, vers 1495), ont-ils une force de suggestion qui suscita des imitateurs, non des rivaux. En fait, les œuvres picturales de Leonardo, peu nombreuses, une demi-douzaine, se succédèrent sur une quinzaine d'années sans que quiconque perçoive vraiment leur caractère précurseur. Leur influence resta diluée. Leonardo, comme Bramante, se voulait architecte, mais aussi ingénieur militaire, hydraulique, etc. Sa dispersion autant que son inlassable passion expérimentale tinrent ses contemporains à distance de son génie. Nous le verrons également.

UNE GÉNÉRATION MULTIFORME

La génération lombarde qui naquit autour de 1450, comme Leonardo, poursuivit donc une activité multiforme pendant les années 1480-1490 sans se laisser bousculer par les immigrés d'Italie centrale – ceci dura pour certains jusqu'en 1510 ! Telles « les quatre faces d'une même présence », selon l'expression d'Ottimo della Chiesa, les Braccesco, Bergognone, Butinone et Zenale continuèrent d'évoluer dans la même ambiance quattrocentesque, chacun offrant son interprétation du luminisme lombard inauguré par Foppa. Celui-ci, on l'a vu, avait pratiqué très tôt, avant 1460, des rapports d'ombre et

743. Leonardo da Vinci, *Le Musicien.* Vers 1485.
40 x 30 cm.
Milan, Pinacoteca Ambrosiana.

744. Leonardo da Vinci, *La Vierge aux rochers.* 1483-1486.
199 x 122 cm.
Paris, musée du Louvre.

745. Carlo Braccesco, *L'Annonciation*. Vers 1490. Panneau central 158 x 107 cm. Paris, musée du Louvre.

de lumière qui le différenciaient sensiblement de l'intellectualisme florentin et de l'expressivité padouane. Comme lui, ses successeurs n'appliquèrent pas toujours la perspective linéaire d'une manière rigoureuse et ne respectèrent pas parfaitement le sens des proportions. Ils n'avaient qu'un souci relatif des règles de la géométrie. Ceci leur valut, comme à beaucoup d'autres, la longue disgrâce d'une historiographie qui ne pouvait détacher les yeux du modèle florentin. Ces peintres étaient à la fois empiriques et réalistes, et leur position géographique les soumettait à des courants contradictoires que chacun exploita selon son intuition, ajoutant qui une sorte d'attention bienveillante, qui une once de mélancolie. Tous, ils se montraient plus affables que les Flamands, plus humains que les Ferrarais, et plus directs que les Florentins. Giovanni da Milano avait déjà offert un exemple de cette sensibilité particulière un siècle plus tôt. Et avant même l'arrivée de Vinci à la cour des Sforza, Foppa avait commencé, avec modestie, à jouer d'une lumière modulante, à imposer une certaine douceur dans les visages, et à faire surgir les lointains. Avec ou sans Leonardo, le luminisme lombard allait plonger l'homme dans la nature : ciels humides, sentiers ensoleillés, villages à contre-jour. Cette nature, le peintre cherche à en saisir le reflet passager avec ici un penchant pour l'atmosphère, là pour la sensualité de la matière. Pour faire vivre les choses, en somme, au lieu d'en faire des volumes rationnellement mis en place dans un espace judicieusement calculé. L'éternité non dans le concept, mais dans l'instant !

Le premier des quatre serait ce Carlo Braccesco auquel Longhi attribua, non sans lyrisme, « la plus émouvante Annonciation de l'art italien après celle de Simone Martini ». On peut juger de l'enthousiasme longhien en se rendant au Louvre devant ce *Triptyque de l'Annonciation*, qu'au premier abord on trouvera sans doute charmant. Le problème est qu'il n'a rien à voir avec le grand polyptyque à triple registre, de goût gothicisant, signé et daté en 1478 par Braccesco dans l'antique bourg rural de Montegrazie, sur la côte ligure, où il se trouve toujours. Le même Braccesco aurait peint cette Annonciation vers 1490 ? Lui ou un autre. Quoi qu'il en soit, nous voyons un ange fondre, de la droite, sur une Vierge qui ne cache pas son trouble et lève une main

746. Ambrogio Bergognone, *Pietà*. Vers 1482. La Gazzada, Museo di Villa Cagnola.

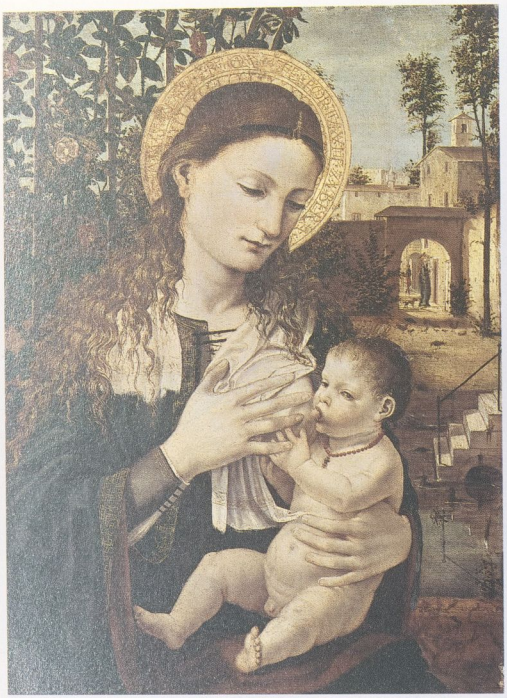
comme pour se protéger, tandis que de l'autre elle saisit une colonne pour ne pas tomber. La scène manque autant de piété que de joie, le coloris en est, disons mélancolique, et le paysage, qui semble avoir été traversé par une ondée, n'est guère exaltant. Un triste bouquet de fleurs, posé sur une balustrade de marbre, n'ajoute rien de gai à l'événement. À quoi tient la présence de cette œuvre ? À son singulier naturel, à l'attitude de la Vierge et, derrière elle, à la rivière, aux champs, aux maisons. Ceux-ci ont une véracité d'autant plus frappante que le cadre architectural de caractère renaissant paraît exécuté avec application. Le spectacle de cette *Annonciation* n'est pas miraculeux, mais il sonne juste, et la simple vérité du lieu et du moment génère un sentiment d'inquiétude bien normal. Les quatre saints des volets partagent cette vérité si simple. Le commanditaire en fut-il satisfait ou surpris ? En tout cas, Braccesco ne semble guère avoir eu l'occasion de renouveler cet exploit. Quelques fragments dispersés d'un polyptyque, notamment des scènes de la *Vie de saint André* (Venise, Ca d'Oro ; Paris, Cluny) témoignent d'une certaine liberté, analogue à celle que l'on rencontrera parfois en Provence. Dans cette peinture lombarde qui cherche son chemin, Braccesco a quelque chose d'exotique. Un beau sujet de perplexité. En fait, l'historiographie récente, après avoir mis en question l'attribution à Braccesco de l'*Annonciation* du Louvre, semble vouloir la lui restituer, ce qui ne la rend pas moins insolite.

Dans la chaude pénombre où se complaisait Ambrogio da Fossano, dit Bergognone (surnom tardif), point d'obscurité. Son arrivée en 1481 sur la scène milanaise n'est pas une surprise car il nous apparaît d'abord comme un élève de Foppa, informé de la manière flamande. Il débuta par une crépusculaire *Pietà* (La Gazzada), dont l'humaine tendresse est soulignée par le regard impuissant du chartreux qui se joint aux anges. On lui a récemment attribué, comme on l'a dit plus haut, la *Madone allaitant* du Poldi-Pezzoli. La dévotion du Bergognone était manifeste, comme on peut le voir encore dans d'affectueuses madones, telles ses deux *Vierge à l'Enfant avec deux anges* (Londres ; Milan, Poldi-Pezzoli), pleines de finesse et de suavité, et surtout sa *Madone allaitant* de Bergame, plus tardive, dont le fond lumineux laisse surgir comme par magie un coin de hameau emprunté à la plaine lombarde. Mais le peintre montrait aussi à l'occasion un certain goût pour les monumentaux aréopages et les décors resplendissants : ainsi dans ses *Madone trônant entourée de saints* (Arona ; Milan, Pinacothèque ambrosienne).

En 1488, Bergognone fut convié à la chartreuse de Pavie : dans un climat monacal qui devait lui convenir, il allait y peindre jusqu'en 1494 des fresques (il n'en subsiste que quelques échantillons), des retables, dont sept ont survécu, et quelques

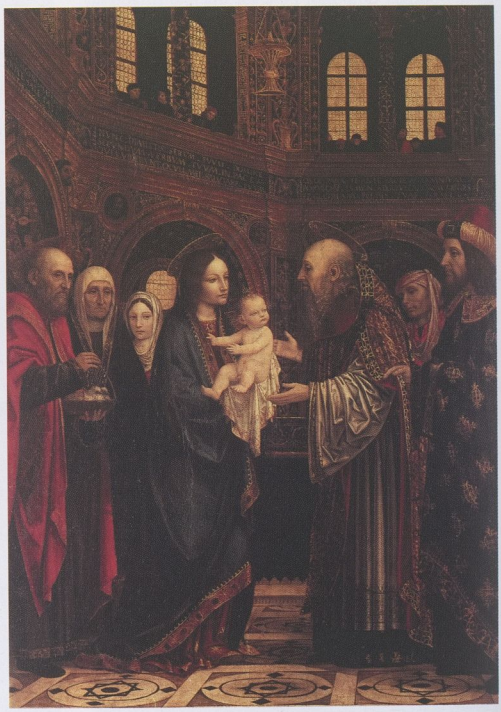
747. Ambrogio Bergognone, *Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine de Sienne et un chartreux.* Vers 1490.
45 x 39 cm.
Milan, Pinacoteca di Brera.

748. Ambrogio Bergognone, *Le Christ portant sa Croix avec des chartreux.* Vers 1490.
160 x 117 cm.
Pavie, Chartreuse.

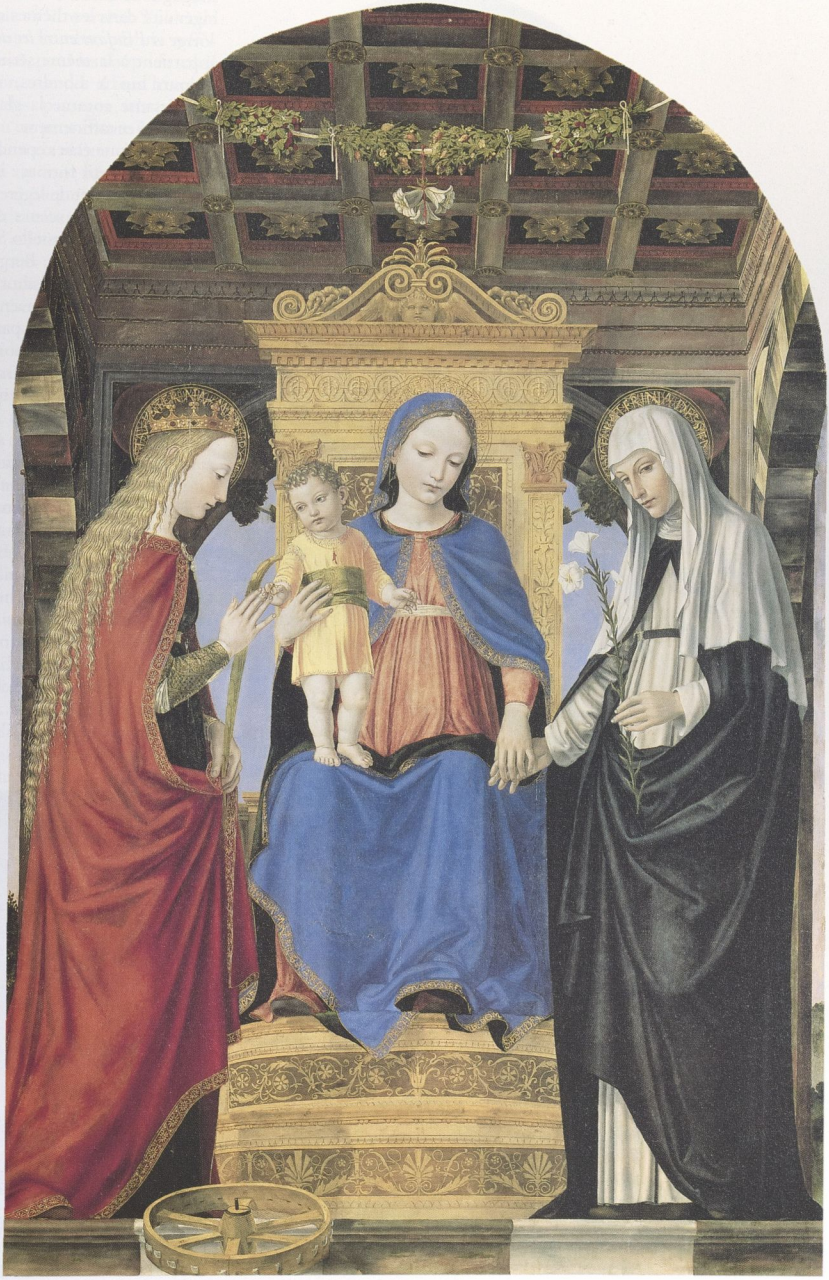


749. Ambrogio Bergognone, *Madone allaitant.* Vers 1485.
60 x 44 cm.
Bergame, Accademia Carrara.

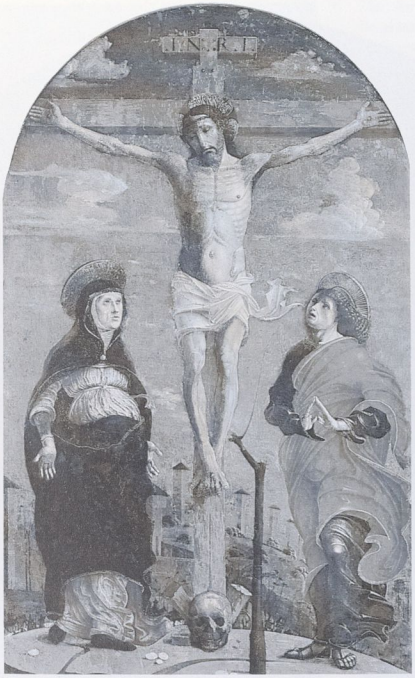
750. Ambrogio Bergognone, *La Présentation au Temple.* Vers 1510.
138 x 97 cm.
Lodi, église de l'Incoronata.



751. Ambrogio Bergognone, *La Tentation de saint Benoît.* 1490.
27 x 42 cm.
Nantes, musée des Beaux-Arts.



752. Ambrogio Bergognone,
La Vierge et l'Enfant entre les deux saintes Catherine.
Vers 1490-1491.
187,3 x 129,5 cm.
Londres, National Gallery.



753. Bernardo Butinone, *La Crucifixion.* Vers 1475-1480. 130 x 78,5 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

747 petits ouvrages comme cette *Madone au chartreux* (Milan) où, sur un tableau d'une quarantaine de centimètres, sont réunis la Vierge, l'Enfant, sainte Catherine de Sienne et le bienheureux Stefano Maconi. Leurs formes méditatives, leurs gestes retenus – voyez l'œil de la Vierge, le crucifix de sainte Catherine, la main bénissante de Jésus – s'inscrivent, dans une tonalité grise, sur un paysage d'une minutieuse fraîcheur. Avec les retables, nous changeons de registre : par exemple, le thème tragique de la *Crucifixion* signée et datée de 1490, demeurée en place, n'était pas sans poser quelques problèmes à Bergognone, peu porté à l'expressionnisme dramatique. Il les résolut en conférant à ses figures un caractère cristallin (voyez la splendide chevelure de la Madeleine) que souligne encore la sensibilité lumineuse du paysage. On retrouve tous ces traits dans le *Christ portant sa Croix avec des chartreux* 748 (Pavie), dont l'imagination fantaisiste fut sans doute encouragée par le chantier de la chartreuse alors en construction. Cette imagination pouvait devenir hiératique : son *Saint Ambroise entouré de saints* (Pavie) est une icône encastrée dans les ors qui, sous l'action de la lumière, semble soudain donner quelques signes de vie (Ambroise, évêque de Milan au IVe siècle, en était devenu le saint tutélaire). Mais Bergognone savait aussi introduire une délicieuse ingénuité dans les thèmes sacrés, on le voit avec sa *Vierge et l'Enfant entre les deux saintes Catherine* qui 752 appartient à la même série que le *Saint Ambroise.* Aujourd'hui à Londres, cette œuvre, froide et éblouissante comme la glace, concilie à merveille simplicité et raffinement.

Bergognone était cependant plus à l'aise dans des ouvrages de petit format : il y fit preuve à la fois de finesse formelle et de légèreté chromatique. Ses prédelles relatant des scènes de la *Vie de saint Benoît* 751 (Nantes ; Milan, Castello Sforzesco) et de la *Vie de saint Ambroise* (Bâle ; Bergame ; Turin) nous révèlent un peintre n'obéissant qu'à son instinct pictural, aussi doué dans l'invention que dans l'usage de froids coloris. Berenson parle de « miraculeuse harmonie de gris-bleu et noir » en lui attribuant la minuscule *Tentation de saint Benoît.* Devant son naturel pour évoquer, sur quelques centimètres carrés, la *Rencontre de saint Ambroise avec l'empereur* 730 *Théodose* (Bergame), avec ses figures si présentes et son environnement urbain saisi dans l'instant, on est tenté de s'exclamer : *small is beautiful.*

Nous sommes alors en 1490. Comme nombre d'artistes de sa génération, y compris Foppa qui ne disparut que vers 1515, Bergognone poursuit son activité jusqu'au beau milieu de la haute Renaissance sans en être autrement affecté. En 1522, il peignait encore un *Couronnement de la Vierge* (Brera) ! À peine si l'on relève dans son évolution quelques traces de léonardisme. Témoin le fascinant groupe de tableaux célébrant la *Vie de Marie (Annonciation, Visitation, Présentation au Temple,* 750 *Adoration des Mages)* qu'il exécuta vers 1510 pour

754. Bernardo Butinone, *Jésus parmi les docteurs.* Vers 1480. 25,1 x 22,3 cm. Édimbourg, National Galleries of Scotland.

l'église de l'Inconorata à Lodi, où ils se trouvent toujours. Le temps semble s'y être arrêté. S'y décèle encore le même goût pour l'ombre parfois suffocante qui adoucit les formes, pour les coups de soleil sur une cour, une maison, sur des arbres, comme dans l'*Annonciation* – des paysages tels que le peintre les a vus, et tels qu'on peut encore les voir au détour d'un village. Toujours la même vision analytique, la même précision optique héritées des Flamands, que Bergognone applique aux événements sacrés dans un cadre architectural plus riche que jamais (effet retard du séjour milanais de Bramante ?). Comme vingt ans plus tôt, il pratique l'alternance du faste et de la simplicité et, chaque fois que l'occasion s'en présente, il s'offre un aperçu d'une incroyable fraîcheur sur un coin de nature.

Bergognone ne fut pas le seul à demeurer actif en pleine Renaissance sans rien renier de ses origines quattrocentesques. Butinone et Zenale, deux peintres nés vers 1450, que l'on accouple parce qu'ils furent longtemps associés, suivirent son exemple. Le caractère artisanal de leur collaboration pendant une vingtaine d'années mérite d'être souligné, alors que Milan accueillait le très individualiste Leonardo da Vinci. Le « génie » de l'artiste était à la veille d'être (auto) proclamé quand, en 1485, ils élaborèrent leur grand et complexe *Polyptyque de San Martino*, à Treviglio, dont ils étaient originaires. Comme Zenale était par ailleurs architecte et ingénieur, ce qui lui valut l'estime de Vinci, on lui attribue la conception générale de cet ouvrage, son organisation spatiale. Mais on discute encore la part de chacun dans les divers compartiments. Débat d'autant plus surprenant que Butinone et Zenale ont des œuvres « personnalisées » fort dissemblables. La *Crucifixion* (Rome) de Bernardo Butinone fut qualifiée par Longhi de *« piu ferrarese dei ferraresi »* : les plis coupants de la robe et du manteau au rouge sonore que porte saint Jean, son visage creusé, ses mains jointes avec les pouces soulevés en un geste de véhémence plus que de prière ; l'impuissante dignité de la Vierge serrée dans sa robe ; les jambes osseuses du Christ – toute cette tension, cette exaspération stylistique contrastent avec la douceur proprement foppesque dont est enveloppé le visage du crucifié.

On retrouve la même exacerbation irréaliste dans la minuscule *Madone trônant entourée d'anges musiciens, de saint Jean Baptiste et sainte Justine* (Isola Bella), avec le climat étrange créé par ses figures quelque peu démoniaques et son exubérance décorative d'inspiration padouane ou ferraraise. Mais Butinone – comme Bergognone – se révéla encore beaucoup plus libre, donc plus original, dans la *Vie du Christ*, une série de petits panneaux aujourd'hui dispersés (*Adoration des bergers* à Londres, *Circoncision* à Bergame, *Fuite en Égypte* et *Descente de Croix* à Chicago, *Jésus parmi les docteurs* à Édimbourg, *Incrédulité de saint Thomas* à Pavie, *Christ devant Caïphe* au Liechtenstein, et autres dans des collections privées) qui frappent par l'imagination et la vivacité de chaque scène. Leur caractère narratif s'estompe dans une atmosphère cristalline où les personnages s'activent comme des automates. La variété du coloris, la diversité des paysages et des architectures confèrent à ces panneaux un charme prenant. Un triptyque intact au Castello Sforzesco nous offre une version à une échelle plus réduite de cet ensemble. Pourtant, l'inventivité de Butinone ne

755. Bernardino Butinone, *Madone trônant entourée d'anges musiciens.* Vers 1480-1485. 192 x 82 cm. Milan, collection Scotti.

756. Bernardo Zenale,
Polyptyque de San Martino : saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.
1485-1497.
198 x 104 cm. Treviglio, Duomo.

757. Bartolomeo Suardi, dit Bramantino, *Philémon et Baucis.* Vers 1485-1490. 57,5 x 78 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

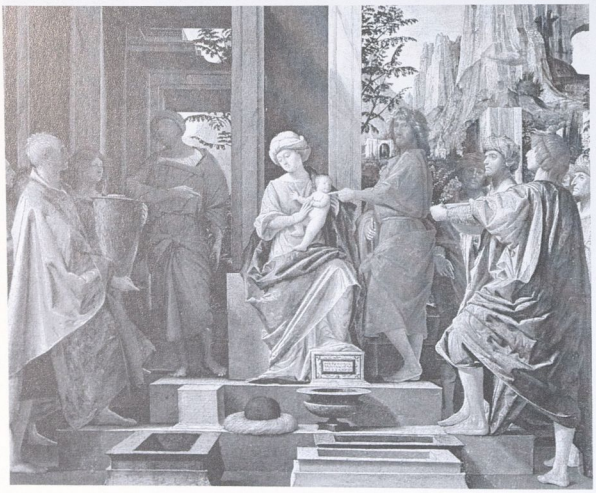
s'arrête pas là. Comme Bergognone, il se plaît à saisir de frais aperçus de la plaine du Pô, de ses villages et de ses cités : voir le décor où il a placé sa *Madone trônant entourée d'anges musiciens* (Milan, collection Scotti), vers 1480. Mais une fois encore, sa chronologie reste incertaine. On suppose qu'après une phase ferraraise il eut une période foppesque. La seule date certaine reste celle de la commande qu'il partagea en 1485 avec Zenale.

755

L'itinéraire de celui-ci, qui apparut à Milan en 1481, n'est pas beaucoup plus clair. Ses formes dilatées, méditatives, ses solides constructions s'opposent à l'ascétisme de Butinone. Son triptyque avec la *Madone trônant entre Marie Madeleine et Catherine d'Alexandrie* (Pavie, vers 1490) reflète l'influence de Bergognone. Sa *Pietà* (Nice, 1494) et sa *Madone priant entourée de saints* (Lawrence, Kansas, vers 1497) témoignent d'un goût large et monumental. Plus tard, des influences léonardesques et péruginesques se glissèrent dans son *Polyptyque de l'Immaculée Conception* (Malibu, 1502) à l'iconographie curieuse et rare, et dans sa *Déposition* (Brescia, San Giovanni Evangelista, vers 1505), tandis que son *Christ couronné d'épines* (Isola Bella, vers 1506) se souvient de Bramante. Il s'y révèle un praticien rigoureux de la perspective, ce que confirme l'extraordinaire construction géométrique du *Polyptyque de San Martino.*

Avec ses presque six mètres sur quatre, ce fastueux monument pictural vit donc deux talents fort différents se conjuguer dans un chef-d'œuvre sans lendemain. Il semble que Butinone et Zenale partagèrent la même *bottega* pendant deux décennies, chacun vaquant à ses affaires. Le *Polyptyque de San Martino* dut les occuper plusieurs années, ensemble ou à tour de rôle. Le spectateur admire d'abord son ampleur et son opulence, puis la lucidité de la conception et la richesse de l'exécution, avant de se demander ce qui appartient à Butinone et à Zenale. Au premier semble revenir le *Christ au tombeau* dans le tondo, la *Madone à l'Enfant avec les anges* (mais à Zenale le visage de l'Enfant !), les *Saints Stéphane et Jean l'Évangéliste* dans le compartiment en haut à droite, le *Saint Pierre* en bas à gauche, les *Saints Sébastien et Paul* en bas à droite, et deux panneaux sur trois de la prédelle avec l'*Adoration de l'Enfant* et la *Crucifixion.* Au second, les *Saintes Lucie, Catherine et Madeleine* en haut à gauche, le *Saint Martin et le pauvre* au centre, le *Saint Jean Baptiste* en haut à droite, les *Saints Pelligrino et Mamizio* en bas à gauche, le *Saint Antoine de Padoue* en bas à droite, et le troisième panneau de la prédelle avec la *Résurrection.* Sans doute doit-on l'unité

758. Bernardo Zenale, *Polyptyque de San Martino : saintes Lucie, Catherine et Madeleine.* 1485-1497. 185 x 105 cm. Treviglio, Duomo.

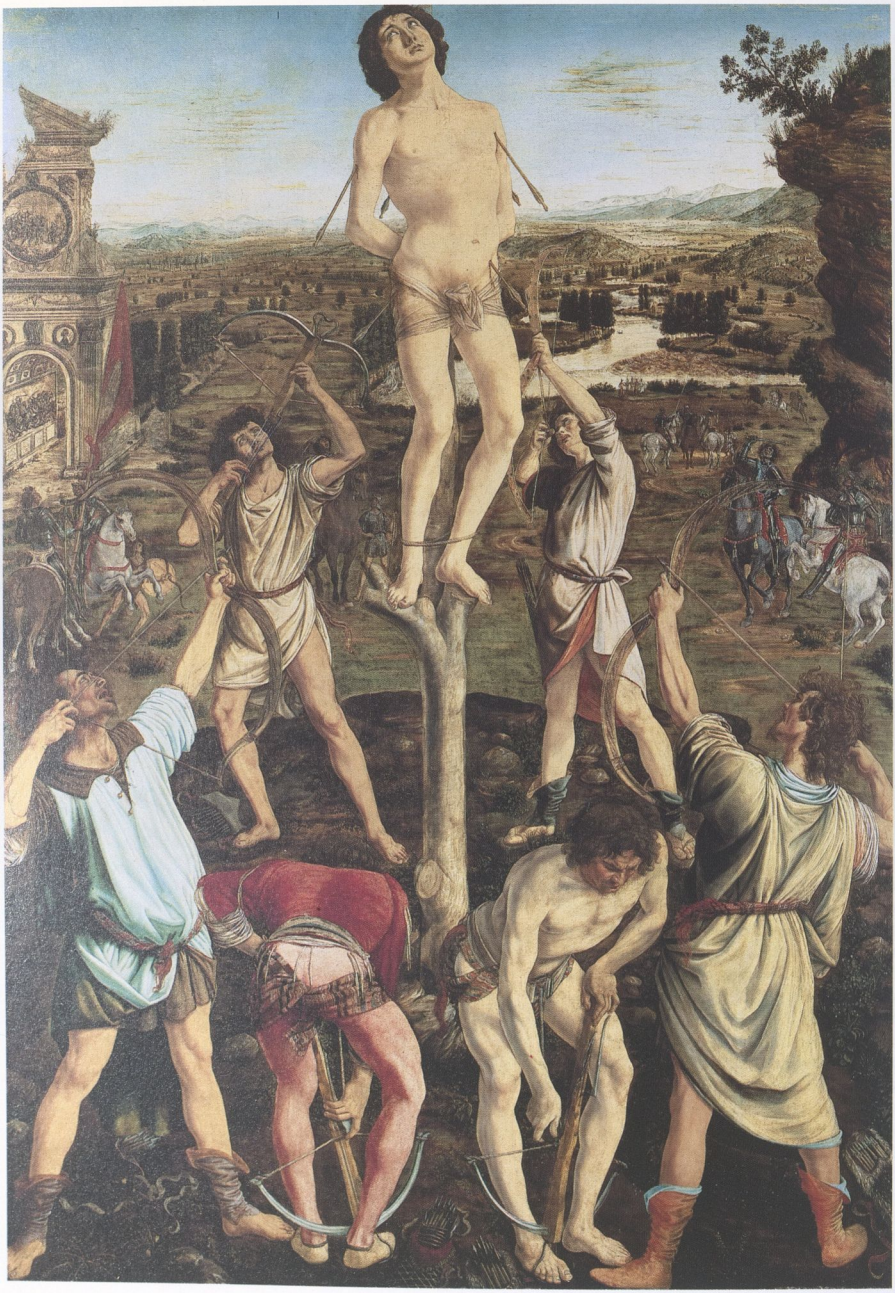


759. Bartolomeo Suardi, dit Bramantino, *L'Adoration des Mages.* Vers 1500. 60 x 58 cm. Londres, National Gallery.

de cet ouvrage à l'application que met Butinone à gommer les aspérités de son style, à le rendre plus affable pour l'adapter aux formes avenantes et, en l'occurrence, étincelantes de Zenale. Peut-être le « ferrarisme » l'emporte-t-il dans la prédelle, mais en définitive, l'ensemble constitue un exemple suprême et tardif de perfection, tant artisanale qu'artistique, qui paraît bien avoir épuisé les ressources des peintres comme des commanditaires : en 1507, les premiers réclamaient encore leur paiement aux seconds ! De cette singulière collaboration de talents dissemblables, il ne demeure par ailleurs que peu de choses : les fresques assez abîmées de la *Vie de saint Ambroise* (San Pietro in Gessate).

Là s'arrêta le chemin typiquement lombard vers la Renaissance. Le luminisme initié par Foppa, puis développé par ses successeurs avec un regard soit vers les Flamands, soit vers Padoue et Ferrare, devait connaître un long destin dans l'exploration picturale de la réalité : jusqu'à Ceruti, au XVIIIe siècle ! Mais à l'aube du Cinquecento, la Lombardie était en proie à des influences extérieures. Le passage à Milan de Bramante laissa la marque de sa rationalité perspectiviste sur Zenale et plus encore sur Bartolomeo Suardi, dit Bramantino, son jeune élève. Celui-ci y associa d'abord, comme Butinone, le souvenir d'Ercole de' Roberti. On peut le voir dans une série de petits tableaux : la *Nativité* (Milan, Pinacothèque
757 ambrosienne), *Philémon et Baucis* (Cologne), la
759 *Madone allaitant* (Boston), et l'*Adoration des Mages* (Londres), exécutés entre 1485 et 1500. Mais Bramantino entra ensuite dans le Cinquecento sans faiblir, à la différence de la plupart des artistes ayant leurs racines dans le Quattrocento. Et à l'apogée de la Renaissance, il développa pendant un quart de siècle une « vision énigmatique » à mi-chemin entre Ercole de' Roberti et Pontormo. En revanche, les deux séjours de Leonardo da Vinci à Milan, s'ils eurent des conséquences positives pour Leonardo qui assimila les influences flamandes et sut explorer les ressources infinies du clair-obscur, furent moins probants pour ses suiveurs tels Ambrogio da Predis, Marco d'Oggiono, etc., dont la personnalité se trouva littéralement absorbée par l'aura de Leonardo. Seul peut-être Boltraffio sut-il se montrer vraiment sensible dans ses remarquables portraits (Milan ; Chatsworth ; Rome, galerie Borghese) à la subtilité psychologique du maître. En fait, celui-ci eut du mal à s'imposer comme peintre – s'il s'en soucia jamais ! En cette fin du Quattrocento, ses rares œuvres n'eurent qu'une audience limitée. Le Maître de la Pala Sforzesca en témoigne : sa *Madone entourée de saints et de la famille de Ludovico il Moro* (Milan), peinte en 1494, applique la typologie et le clair-obscur léonardesques à la lignée lombarde développée de Bergognone à Zenale – à qui cette *pala* fut longtemps attribuée. L'effet en est aussi somptueux que mystérieux : une sorte d'hybride né d'un croisement accidentel.

760. Maître de la Pala Sforzesca, *Madone entourée de saints et de la famille de Ludovico il Moro.* 1494. 230 x 165 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.



XXXI
Le triomphe de Florence

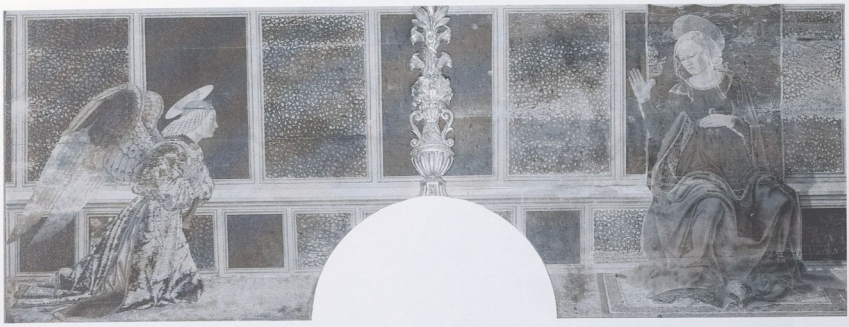
Lorsque, au début des années 1460, les innovations concoctées à Florence depuis plus de trente ans furent en passe de conquérir toute l'Italie et de marginaliser les derniers adeptes de la tradition gothique, les contemporains de Masaccio avaient disparu (Fra Angelico en 1456, Andrea del Castagno en 1457, Domenico Veneziano en 1461) ou bien ils se trouvaient en fin de carrière (Lippi travailla de manière intermittente à Prato jusqu'en 1464 avant d'aller mourir à Spolète, et Uccello en était réduit à se rendre à Urbino pour peindre une prédelle). Ils n'avaient guère de successeurs et, dès 1459, Piero de' Medici, pour décorer la chapelle familiale, dut faire appel à Benozzo Gozzoli, l'élève prolifique de Fra Angelico. La flagornerie de son
55 *Voyage des Rois Mages* (Florence, Palazzo Medici-Riccardi), où les Medici se pressent somptueusement harnachés, ne suffit pas à imposer Gozzoli et celui-ci s'en retourna couvrir la province de ses fresques copieuses. Auparavant, Piero de' Medici s'était adressé à un autre jeune artiste, Alessio Baldovinetti, qui en 1454 lui avait livré une *Madone à l'Enfant entourée de saints* (Offices). Mais la clarté de sa composition sur un fond botanique et surtout la douce luminosité de son chromatisme allégeant les volumes évoquaient l'art de Domenico Veneziano. Là était le problème.

Car la *pittura di luce* n'avait rencontré à Florence qu'un succès limité. Domenico Veneziano était mort pauvre, Giovanni di Francesco et le Maître de Pratovecchio n'obtenaient que des commandes secondaires et si Angelico, Lippi et Castagno avaient
7, tiré quelques leçons lumineuses du *Retable de sainte*
335 *Lucie*, ils avaient gardé leur prédilection pour l'intelligence et l'énergie de la ligne. Baldovinetti semble avoir hésité un peu et cela n'a rien de surprenant : en 1451, n'était-il pas confronté à Sant' Egidio aux fresques laissées inachevées par Domenico Veneziano, puisqu'il avait mission de les terminer avec Andrea del Castagno ? Aussi s'efforça-t-il, dans l'*Annonciation* (Offices) et dans la *Madone à l'Enfant* (Paris, Jacquemart-André), de concilier acuité graphique et lumière diffuse. On peut se demander pourquoi les Medici lui préférèrent Gozzoli : la réponse, c'est la fresque de la *Nativité*, que Baldovinetti acheva de peindre en 1452 sur les murs du cloître de Sant' Annunziata. Malgré son triste état, on y voit l'harmonieuse simplicité des figures placées devant un vaste paysage qui se déroule à leurs pieds, et une plaine jonchée d'arbres et de buissons où sinue un fleuve paisible : la vision solaire de Piero della Francesca, en somme, comme tamisée par une sensibilité moins exigeante ! Mais telle n'était décidément pas la mode à Florence. Baldovinetti, qui avait peut-être côtoyé le maître d'Arezzo quand celui-ci faisait ses débuts auprès de Domenico Veneziano, exerçait du reste des activités multiples : la mosaïque, l'orfèvrerie, le vitrail et la marqueterie l'occupaient autant que la peinture. Il ne se distinguait pas là des principaux ateliers qui se constituèrent à Florence dans les années 1460 : ni celui d'Antonio et Piero Pollaiolo, où l'on pratiquait l'orfèvrerie et la sculpture à l'égal de la peinture, ni celui d'Andrea Verrocchio, sculpteur plus éminent que peintre.

En effet, Florence semble avoir relégué alors la peinture à un rôle non pas mineur mais second. L'activité artistique ne faiblissait pas, mais elle s'exerçait dans d'autres directions. L'autorité conquise par Piero della Francesca à l'extérieur de la Toscane n'était pas parvenue à franchir les remparts de la cité médicéenne, une fois qu'il l'eut quittée. Celle-ci parut vite s'enfermer dans un sentiment de supériorité esthétique, l'initiative de la *rinascita* devenant exclusive, égocentrique, pour ne pas dire xénophobe.

Florence n'était pas repliée sur elle-même, mais cuirassée contre toute suggestion des *forestieri* qu'elle n'accueillait que s'ils lui faisaient allégeance. Ainsi, après avoir ignoré l'impassible géométrie pierfranceschienne, récusa-t-elle la synthèse chromatico-lumineuse élaborée à Venise dans les années 1470. Plus exactement, elle ne lui prêta aucune attention, sûre qu'elle était d'avoir fait le bon choix, avec sa primauté au dessin abstrait, intellectuel. De même, elle ne s'intéressa guère à ce qui se passait à

761. Antonio et Piero Pollaiolo, *Le Martyre de saint Sébastien.* 1475. 291,5 x 202,5 cm. Londres, National Gallery.



762. Alessio Baldovinetti, *L'Annonciation*. 1466. Florence, San Miniato al Monte.

Padoue, puis à Mantoue, à Ferrare et à Bologne, malgré le rôle joué dans la Renaissance padouane par les artistes florentins (Donatello, Lippi, etc.). Bref, Florence poursuivait son chemin sans un regard pour ses rivales et exigeait de ses peintres qu'ils resserrent, via le *disegno*, les liens qui unissaient déjà peinture et sculpture sur les bords de l'Arno depuis un demi-siècle.

Baldovinetti obéit à ce mot d'ordre lorsqu'il fut convié à participer en 1466 à la décoration de la chapelle du Cardinal du Portugal, à San Miniato al Monte. Autour du luxueux tombeau édifié par Antonio Rossellino, des délicieuses terres cuites polychromes de Luca della Robbia et du distingué retable peint par les frères Pollaiolo (*Saints Vincent, Jacques et Eustache*, aujourd'hui transféré aux Offices), Baldovinetti peignit des *Prophètes et Évangélistes* qui étaient comme un lointain écho de Domenico Veneziano, mais surtout il installa sur l'autel un grand tableau de l'*Annonciation* qui marquait son ralliement. À la clarté mathématique d'un espace immergé dans la lumière succédait, parfaite intégration de la sculpture et de la peinture, une profusion de marbres et de porphyres qui semblaient descendre des murs pour envahir l'*Annonciation* : la Vierge y pose ses pieds sur un tapis oriental et l'ange y déploie des plumes de paon.

351

763. Alessio Baldovinetti, *Madone à l'Enfant*. Vers 1455. Paris, musée Jacquemart-André.

Sans sous-estimer la chapelle du Cardinal du Portugal, il est permis de se demander ce qu'à la fin des années 1460 Florence pouvait opposer à l'époustouflante floraison picturale que l'on observait alors aux quatre coins de la péninsule. Au *Saint Georges et la princesse* de Cosme Tura (1468) et aux *Mois* du Palazzo Schifanoia (1469), à la *Camera degli Sposi* de Mantegna (1467-1474), à la *Vie de saint Pierre martyr* de Foppa (1468) ou à la *Vie de la Vierge* de Lorenzo da Viterbo (1469) ? Au *Couronnement de la Vierge* de Giovanni Bellini (vers 1471), au *Salvator Mundi* de Girolamo da Cremona (1472) et au *Polyptyque Griffoni* de Francesco del Cossa et Ercole de' Roberti (1473) ? Aux œuvres ultimes de Piero della Francesca à Urbino (1469-1472), voire au Maître des Tavole Barberini (vers 1470) ? Sans parler de l'ascension qui avait conduit Antonello da Messina à Venise, ignorant Florence. La génération de 1430 épousait partout les aspirations « renaissantes » dont Florence avait pris la tête trente à quarante ans plus tôt ; elle orientait cet héritage selon les traditions locales, ajoutant parfois, ici et là, des éléments nordiques. Elle métamorphosait la rationalité florentine en multiples formules dont l'éclatante variété sera trop souvent méconnue par des synthèses historiographiques un peu rapides.

591
583, 597, 598
571, 572, 576
737, 738
661
711
663
599, 600, 601
555, 556

Au Trecento, l'éclosion de différents styles, de Naples à Rimini, de Bologne à Milan, avait déjà été longtemps éclipsée par la prépondérance giottesque.

Et la dissidence qu'avait connue Florence était ignorée, tandis que Sienne voyait déprécié son succès « international ». Cependant, la seconde moitié du Quattrocento relança une diversification des « écoles » qui, après la vogue unificatrice du « gothique international », s'avéra durable. Il n'y avait pas là de véritable concurrence : chacun marquait son territoire de ses ouvrages et ne cherchait guère à conquérir celui du voisin. On voyageait mais on s'exportait peu : pour un Antonello, à l'étroit en Sicile, combien de peintres casaniers... Cette nouvelle donne remettait Florence à sa place : considérable, mais pas aussi dominante qu'on a coutume de le croire. Les artistes florentins venaient de connaître trois glorieuses décennies. Ils avaient accumulé les chefs-d'œuvre dans leur cité, présenté des exemples de leur vision rationalisante à Padoue et à Rome. Toutefois l'aura de Piero della Francesca s'était révélée autrement large et profonde. À la fin des années 1450, l'école florentine commençait à tourner en rond. Elle subit bientôt un véritable passage à vide qui se prolongea jusqu'au début des années 1470. Les peintres florentins cessaient d'être invités, ils demeuraient entre eux. Les pérégrinations du vieil Uccello à Urbino n'eurent, pour leur part, rien de triomphal. On venait à Florence surtout pour admirer une prodigieuse accumulation artistique qui appartenait déjà au passé ; on n'y restait que le temps d'étudier. La restriction des décorations à fresque après la disparition de Castagno est significative : Lippi s'en fut travailler à Prato, puis à Spolète. Défaillance des commanditaires ? Deux exceptions, le *Voyage des Rois Mages* de Gozzoli et la *Nativité* de Baldovinetti, ouvrages de portée limitée, pour des raisons différentes, qui n'eurent pas de suite. Plus de quinze ans durant, il n'y eut guère
61 d'œuvre d'importance, jusqu'au *Martyre de saint Sébastien* (1475) d'Antonio Pollaiolo et au *Baptême*
69 *du Christ* (1475-1476) où le jeune Vinci prêta la main à Verrocchio.

FLORENCE VERSUS VENISE

On a parfois voulu faire remonter à 1453 les véritables débuts de la Renaissance, lorsque la chute de Constantinople révéla à Florence et à Venise mais aussi à Ferrare et à Mantoue, à Urbino et à Rome qu'elles étaient désormais les seules héritières de l'Antiquité. Le traité de Lodi, en 1454, traduit bien l'inquiétude des États italiens face aux menaces que faisaient peser les Turcs à l'est, et les monarchies nationales à l'ouest. Les aventureux Vénitiens fuyaient les périls de la mer. Ils se réfugiaient sur la terre ferme, en des échappées bucoliques : ils trouvaient la paix de l'âme dans le paysage. De leur côté

764. Antonio Pollaiolo, *La Bataille des dix nus.* Vers 1471-1472. 40,6 x 60,7 cm. Cleveland, Museum of Art, J.H. Wade Fund.

les Florentins, toujours calculateurs, croyaient mettre fin à leur instabilité avec le principat des Medici, qui allait élaborer un humanisme sophistiqué : de la culture de serre. La péninsule connut ainsi dans les années 1470 une ascension artistique où les deux rivales, Florence et Venise, conquirent peu à peu une position dominante, sinon exclusive.

Après donc une période d'hésitation, sinon d'éclipse, on est tenté de faire coïncider le second essor de la peinture florentine avec l'avènement de Lorenzo de' Medici en 1469. Ce jeune patricien n'avait alors que vingt ans. Il mourut à quarante-trois ans en 1492 après un « règne » qui lui valut son surnom : « il Magnifico ». Pacificateur et mécène, il s'entoura d'un cercle de philosophes et de poètes, les Marsile Ficin, Politien, Pic de la Mirandole, etc., adeptes d'un néo-platonisme qui lui filtraient les aléas de ce monde. Pourquoi ? L'exercice du pouvoir lui pesait peut-être ? Favorisant l'évasion dans l'imaginaire, ces maîtres à penser et à rêver lui offraient un univers peuplé de mythes et de fables antiques à signification plus ou moins ésotérique. Ils créaient une symbiose entre spéculations philosophiques et jeux poétiques dont les peintres étaient appelés à donner une traduction visuelle. S'agissait-il d'humanisme ? Ce goût pour la mythologie et pour l'histoire contribua en tout cas à l'intellectualisation de l'art. On soupirait après l'âge d'or, on aspirait à l'utopie d'un paradis. À quoi les thèmes classiques proposés ou imposés aux peintres devaient se révéler propices. Ceux-ci allaient s'y complaire avec d'autant plus de hâte qu'ils ennoblissaient ainsi leur pratique et se hissaient du même coup dans l'échelle sociale. Car ces ouvrages étaient, il va sans dire, destinés à un public choisi. S'efforçant d'oublier les avatars de l'existence, cette civilisation florentine qui s'épanouissait ainsi autour de Lorenzo tenait, en

effet, la foule à distance : elle était aristocratique autant que nostalgique. Ceci n'interdisait pas le sens des affaires. Lorenzo le mécène, quoique lui-même plus enclin aux élucubrations des beaux esprits qu'aux travaux picturaux, suscita dans son entourage une émulation propice à de prestigieuses commandes. Il s'empressa d'envoyer au pape, diplomatie oblige, une escouade qualifiée de peintres florentins pour décorer la Sixtine ; il ne manqua pas non plus d'expédier à Milan un Leonardo, « joueur de luth » aux dons multiples, pour édifier le monument équestre de Francesco Sforza. Aussi, quand Lorenzo disparut prématurément, Rome, où la Renaissance allait bientôt triompher, était-elle sur le point d'être investie par sa famille.

En fait, les Medici doivent davantage à l'art florentin que l'art florentin aux fantasmes médicéens. La subordination du coloris au dessin qui caractérise celui-ci dès son origine répondait idéalement, c'est le cas de le dire, aux préoccupations intellectuelles qui marquèrent les années 1470-1480. On ne saurait mieux le mesurer qu'en comparant Florence à Venise.

Dès les années 1420, les aspirations rationalistes des Florentins avaient trouvé dans l'architecture de Brunelleschi l'expression d'une clarté souveraine. Alberti les avait théorisées et Donatello y avait insufflé un sens du réalisme dramatique que les peintres avaient vite repris. Masaccio, Lippi et surtout Castagno suivirent son exemple, Fra Angelico se tournant plutôt vers Ghiberti : ils donnèrent un rôle prédominant à l'intelligence de la ligne dans leur conquête du réel par la peinture. L'idée s'énonce dans l'*istoria* et s'incarne dans le *disegno*. À quoi souscrivent, lorsque commence le dernier tiers du Quattrocento, d'une part les deux ateliers de peintres-sculpteurs que dirigent respectivement Antonio Pollaiolo et Andrea Verrocchio, d'autre part le cercle d'humanistes qui entourent bientôt Lorenzo de' Medici, le nouveau « prince » de Florence.

En revanche, la cité des Doges résista à toute innovation renaissante jusqu'à la fin des années 1450 : les brefs séjours qu'y firent Castagno et Donatello n'eurent guère d'écho. On construisait encore des palais gothiques à Venise au XVIe siècle… La longue gestation bellinienne témoigne des hésitations éprouvées par les Vénitiens à développer un style qui leur fût propre. Aux questions qu'il put se poser, Giovanni Bellini ne chercha pas réponse sur les bords de l'Arno : il se tourna vers des « outsiders », vers Piero peut-être, vers Antonello sûrement, qui eux-mêmes avaient pris leurs distances ou se tenaient à l'écart. Quand, dans les années 1470, Giovanni s'achemina peu à peu vers ce chromatisme lumineux qui fit la gloire de la peinture vénitienne,

765. Antonio Pollaiolo, *Tobie et l'Ange.* Avant 1470. 187 x 118 cm. Turin, Galleria Sabauda.

766. Antonio Pollaiolo, *Apollon et Daphné.* Vers 1465. 29,5 x 20 cm. Londres, National Gallery.

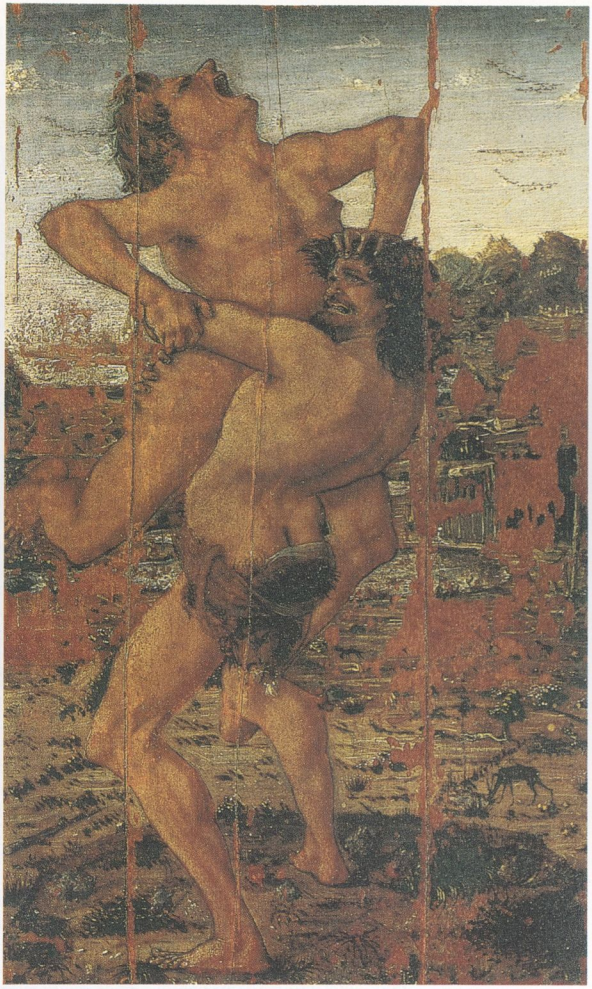
rien ne le concernait de ce qui se concoctait alors sous l'égide médicéenne : l'activité multiforme des ateliers de Verrocchio et de Pollaiolo, les débuts de Botticelli, de Vinci, etc. La couleur-matière allait s'opposer à la forme linéaire pendant plus d'un siècle.

L'INTELLIGENCE SUBTILE DE LA LIGNE

Antonio Pollaiolo, son frère Piero et Andrea Verrocchio appartenaient eux aussi à la génération de 1430, mais ils étaient des héritiers. Nullement inférieurs à leurs aînés, leurs ambitions étaient autres. Doués de talents multiples, ils ne choisirent pas de privilégier la peinture. Peut-être manquèrent-ils d'occasions de rivaliser avec leurs prédécesseurs. De plus, leur prédilection pour la sculpture les conduisait à accentuer le penchant florentin pour la ligne comme moyen d'expression. Ils en obtinrent un succès qui leur valut bientôt de voir se presser dans leurs ateliers les jeunes artistes de la génération suivante : Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandaio s'y côtoyaient, tandis que Perugino, Signorelli y passèrent à un moment ou à un autre. À vrai dire, c'était la *bottega* de Verrocchio qui était, semble-t-il, le pôle d'attraction. Mais Antonio Pollaiolo n'exerçait pas un moindre magistère : dans le bronze du tombeau de Sixte IV, achevé à Rome en 1493, il crut même bon de proclamer en latin que le maître de l'ouvrage, admirable de vie en dépit de son objet, était « fameux pour le travail de l'argent, de l'or, de la peinture et du bronze » !

S'agissait-il là d'une hiérarchie ? Ou bien affirmait-il tout simplement sa fierté d'artiste polyvalent, lui qui n'était venu à la peinture qu'entre trente et trente-cinq ans, sans doute avec le concours, sinon sous l'influence de son frère Piero. Celui-ci, son cadet de dix ans, avait vraisemblablement débuté très jeune chez Andrea del Castagno. Après avoir longtemps porté aux nues Antonio et ravalé Piero, les historiens admettent aujourd'hui l'étroite collaboration des deux frères, réservant toutefois à l'aîné la suprématie du dessin. C'est bien à ce titre que l'œuvre picturale des Pollaiolo – une vingtaine d'ouvrages dont quatorze ont survécu – occupe une place de choix dans un *corpus* où reliquaires en argent, statues de bronze et monuments funéraires ne relèvent cependant pas d'un art mineur. Car l'orfèvrerie était toujours la cousine de la peinture à Florence – comme à Sienne du reste. Antonio était maître dans la pratique de l'incision et près d'un siècle après sa mort, Benvenuto Cellini, le plus illustre de ses confrères, l'adulait encore : « Un dessinateur d'une habileté telle que non seulement tous les orfèvres utilisaient ses dessins, mais aussi les meilleurs sculpteurs et peintres », en disait-il.

Une ligne sèche, sans fioritures, parfois tourmentée, au service d'une dynamique formelle qui provoqua la louange quasi extatique de Berenson. Celui-ci célébra ainsi la *Bataille des dix nus* (Cleveland, copies aux Offices, à New York, etc.) : « Pouvoir de communiquer directement la vie, d'accroître sans limite notre sens de la vitalité. » Et de souligner l'innovation d'Antonio dans la représentation du



767. Antonio Pollaiolo, *Hercule et Antée.* Vers 1470 (?). 16 x 10,5 cm. Florence, Offices.

764

mouvement, qui, nul ne l'ignore, constituait dans l'esthétique berensonienne, après les « valeurs tactiles », le second critère de l'excellence. En effet, cette gravure, exécutée vers 1471-1472 pour le plaisir ou l'étude, marque une étape décisive, sinon symbolique dans l'art florentin. Véritable danse de guerre, elle reproduisait d'une manière inédite la figure humaine en action ; l'attention sans précédent apportée par l'artiste à l'anatomie, et l'accent qu'il mit sur le jeu des muscles frappèrent l'imagination des contemporains. Il est même curieux de penser que cet ouvrage, qui ne répondait à aucune commande précise et qu'Antonio réalisa sans doute pour lui-même, ait connu pareil retentissement. Ni Botticelli, ni Vinci, ni ensuite Dürer et Michel-Ange n'oublieront le sentiment d'énergie corporelle, physique qui en émane.

768. Antonio Pollaiolo, *La Danse.* Vers 1465-1470. Florence, Villa Gallina.

Avant cet inattendu chef-d'œuvre, Antonio s'était adonné à la peinture depuis une dizaine d'années, avec ou sans son frère. Leurs premiers travaux en commun – *Trois Exploits d'Hercule* – sont perdus ; nous pouvons toutefois nous en faire une idée à travers deux très petits tableaux, *Hercule et Antée* et *Hercule et l'Hydre* (Offices), qui n'en sont ni des modèles ni des répliques, mais seulement des variantes, peut-être. Les humanistes avaient un faible pour Hercule, lequel ne tarda pas à devenir le héros favori de Lorenzo. Un faible pour les effets musculaires, aussi. Antonio était donc leur homme ! Car peu soucieux de l'harmonie des figures ou de la beauté des visages, il n'en avait que pour la force expressive de son dessin. Cependant, lorsque les deux frères collaborèrent, la ligne incisive n'alla pas sans ornement : les *Saints Vincent, Jacques et Eustache* (1466-1467, Offices), installés dans la chapelle du Cardinal du Portugal, en sont un bon exemple ; l'*Annonciation* (Berlin) en est un autre, cet ouvrage restant mémorable surtout pour sa perspective exceptionnelle, à travers deux fenêtres à arcades, sur Florence et la campagne environnante.

767

Ses dons variés valurent à Antonio les commandes les plus diverses, telle une série de dessins pour des habits sacerdotaux : ce sont là des scènes de la *Vie de saint Jean Baptiste* (Florence, Opera del Duomo) où la mise en place des personnages et la vivacité narrative nous font regretter qu'on ne lui ait jamais proposé une vaste entreprise décorative. À y bien regarder, la plupart des œuvres picturales d'Antonio, avec ou sans son frère, ne paraissent pas avoir eu d'éminente destination. Datant sans doute des années 1460, son *David* (Berlin), son *Apollon et Daphné* (Londres) et son *Hercule, Nessus et Déjanire* (Yale) sont des ouvrages de petit format où la souplesse linéaire de l'orfèvre fait merveille, mais dont l'intérêt réside surtout dans leur esprit profane. Celui-ci confirme le début d'une sécularisation de la peinture, jusqu'alors limitée au *cassone*. Dans *Tobie et l'Ange* (Turin), les figures de plus grande taille et élégamment vêtues, surplombant un paysage panoramique déjà esquissé dans les ouvrages précédents, nous frappent par leur allure quelque peu dansante ; rien à voir avec le caractère figé des six *Vertus* (Offices) que Piero exécuta en 1469 – Botticelli en peignit la septième. On ne garde pas un souvenir inoubliable de ces œuvres, pas plus que du portrait de *Galeazzo Maria Sforza* (Offices) qu'il exécuta lors de la visite de celui-ci à Florence en 1471. Mais tous ces tableaux, il est vrai, ont beaucoup souffert.

766

765

Deux ouvrages, bien différents, nous montrent les véritables capacités d'Antonio, avec ou sans Piero, et son rôle, décisif à certains égards, dans un art qu'il ne pratiquait qu'occasionnellement. Le premier, postérieur à 1464, mais que l'on ne peut dater exactement, est constitué par les restes, découverts à la fin du XIXe siècle, d'une fresque peinte à la villa Gallina, à proximité de Florence : la couleur en a disparu, on ne peut donc juger que le dessin de ces *Cinq Danseurs nus* qui frappent par le contour frénétique de leurs corps. Bien entendu, on les a rapprochés de la *Bataille des dix nus*, mais sans parvenir à établir une chronologie. Le nu et la danse, ce sont là comme des idées fixes chez Antonio : ses figures bondissent, se convulsent. Même lorsqu'elles sont au repos, on les sent prêtes à se dandiner. Car pour ce sculpteur, le corps humain était une machine dont il voulait décomposer les mouvements. En transposant cette mécanique en deux dimensions, il ouvrit un nouveau champ à la peinture. En fait, il intervenait à un moment où l'on se lassait peut-être à Florence d'une sorte de gravité héritée de Masaccio. Les pantins désarticulés de la villa Gallina ont

768

de lointains précédents dans les vases grecs et les peintures étrusques. Aussi Vasari dut-il puiser ses informations à bonne source, lorsqu'il écrivit d'Antonio : « Il s'occupa du nu d'une manière plus moderne qu'aucun maître antérieur et disséqua plusieurs corps pour connaître leur anatomie. »

Mais, à vrai dire, nous resterions sur notre faim et Antonio ne serait qu'un précurseur s'il n'avait peint un vrai tableau, assurément son chef-d'œuvre pictural, souvent imité, où il démontra sa maîtrise dans le traitement de l'anatomie en même temps
761 que du paysage. Le *Martyre de saint Sébastien* (Londres), exécuté sans doute avec le concours de Piero, mérite les compliments qu'en fit encore Vasari, le datant de 1475 : « C'est une chose excellente et rare, avec de merveilleux chevaux et nus, ainsi que de très beaux raccourcis [...]. Ce fut l'œuvre la plus admirée que fit jamais Antonio. » Le regard du spectateur ne cesse, en effet, d'aller du groupe d'archers, au premier plan, au panorama vaste et profond, embrassé à vol d'oiseau; il s'arrête à mi-distance sur les chevaux et sur les cavaliers, ainsi que sur la ruine, à gauche, qui n'est pas romaine, soulignons-le, mais renaissante. Les six bourreaux aux allures de gymnastes, chacun dans une pose différente, y composent un festival musculaire, leurs corps enroulés dans l'espace comme des volumes en mouvement. La liberté de disposition de ces figures, dans cet ample paysage avec ses arbres et les circonvolutions de son fleuve, confère à l'ensemble un sentiment de vie et de réalité bien au-delà de ce qu'avaient offert jusqu'alors les perspectives aériennes des Flamands ou, plus proche de Pollaiolo, la *Nativité* de Baldovinetti. Cette vie, cette réalité dont Leonardo da Vinci entreprenait au même moment de déchiffrer les secrets dans l'atelier du rival des Pollaiolo : Andrea Verrocchio.

Pourquoi presque tous les peintres qui, au début des années 1480, allaient porter de nouveau le flambeau de la peinture florentine à travers l'Italie, de Rome à Milan, passèrent-ils à un moment ou à un autre par l'atelier de Verrocchio, pas par celui des Pollaiolo ? Si la production picturale des deux frères semble avoir été irrégulière, celle de Verrochio nous paraît fort réduite. Pour la postérité, il ne fut longtemps que l'auteur du *Tombeau de Giovanni et Piero de' Medici* à San Lorenzo, du *David* du Bargello, du *Christ et saint Thomas* à Orsanmichele et du *Colleoni* de Venise : un grand sculpteur, dont l'activité de peintre passait au second plan. En outre, le fait d'avoir été le maître de Leonardo da Vinci le desservit, d'aucuns voyant dans ses rares tableaux l'influence de son génial élève. En fait, Verrocchio fut peut-être un artiste encore plus multiforme qu'Antonio Pollaiolo : dans sa *bottega* régnait une grande liberté, on y travaillait aussi bien le marbre et la terre cuite que le bronze, on y peignait en série des madones et on y jouait même, dit-on, de la musique. Quoi qu'il en fût, après sa mort, vers 1490, il passait pour le maître d'« à peu près tous ceux dont le nom vole aujourd'hui dans les cités d'Italie » (Ugolino Verino : *De illustratione urbis Florentiae*) – cet « à peu près » manifestant, notons-le, un mince scrupule dans l'autocélébration de la supériorité florentine. Verrocchio, donc, devait jouir d'une personnalité exceptionnelle, propre à attirer les jeunes artistes. Comme Antonio Pollaiolo, il mettait l'accent sur la ligne expressive et, plus encore, sur l'animation des surfaces par un clair-
obscur précis : on peut le vérifier avec son *Baptême* 769
du Christ (Offices) que l'on date généralement vers 1475, c'est-à-dire au même moment que le *Martyre de saint Sébastien* de Pollaiolo.

Ce *Baptême* est un tableau à problèmes ; qu'on en juge : non seulement Leonardo l'acheva vers 1475-1476 en peignant le premier ange à gauche, le fond du paysage et peut-être le Christ, mais le second ange est botticellien, saint Jean Baptiste pollaiolesque et les rochers eyckiens ! Cette hétérogénéité témoigne de l'ambiance prolixe et expérimentale de la *bottega* verrocchienne et, plus encore, des hésitations florentines dans les années 1470. L'art vigoureux, sinon abrupt, de Verrocchio et de Pollaiolo, avait mis l'accent sur une certaine dramatisation, l'exactitude de l'anatomie et la vérité des visages. On ne cherchait pas à séduire. Il faudra quelque temps à Botticelli et à Vinci pour se dégager de cette rudesse. Avant le *Baptême*, l'atelier de Verrocchio avait mis en route une abondante production de madones, plus aimables. Une seule est considérée comme autographe : c'est la petite
Madone à l'Enfant (Berlin) exécutée avant 1470. Ce 770
tableau nous rappelle Filippo Lippi, mais il s'en sépare par une intensité plastique qui, malgré son format réduit, lui donne une monumentalité surprenante. Une autre œuvre de dévotion privée, tout
aussi gracieuse, *Tobie et l'Ange* (Londres), sort sans 771
doute de l'atelier de Verrocchio, mais elle est attribuée par les uns à Botticelli, par les autres à Perugino. Plus impressionnant, quoique peu connu et en médiocre état, le *Christ entre saint Jérôme et saint Antoine* (autrefois à Argiano) affiche une tension dramatique et une force expressive qui nous font penser à Castagno : on a voulu y voir la main de Perugino lors de son séjour chez Verrocchio ! Tout aussi grevé d'incertitude, le retable avec la *Madone trônant entourée de saint Jean Baptiste et de saint Donatien* (Pistoia), commandé à Verrocchio en 1478, paraît bien avoir été exécuté ou achevé par le jeune Lorenzo di Credi.

Il faut dire que le chef d'atelier semble avoir été à cette époque beaucoup plus engagé dans son œuvre de sculpteur que de peintre. Sa situation, avant son départ pour Venise en 1483, était pour le moins complexe : puissante devait être son aura pour attirer, au-delà de Florence, la nouvelle génération ;

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

incessante son activité pour qu'il eût laissé des tableaux importants aux mains de ses élèves favoris, Leonardo, Perugino et Lorenzo di Credi ; éminente sa position puisqu'elle lui valait la considération de Lorenzo de' Medici et de son cercle d'humanistes. Mais la vision virile de la réalité qu'il partageait avec Antonio Pollaiolo avait sans doute leur estime plus que leur admiration. Tandis que Pollaiolo partit à Rome démontrer sa maîtrise de l'art funéraire, Verrocchio consacra ses dernières années au monument équestre d'un grand condottiere dont Venise voulait honorer la mémoire.

LA LÉGENDE MÉDICÉENNE

Lorenzo montrait donc de la considération aux peintres florentins, sinon à la peinture. Ses palais et ses villas étaient remplis de tableaux accumulés par son grand-père et son père : il manquait de place ; il collectionnait médailles et pierres précieuses. La légende médicéenne est, pour une large part, due à l'hagiographie de Vasari, courtisan empressé de Cosimo, grand duc de Toscane, lui-même soucieux d'assurer à son pouvoir une légitimité artistique glorieuse. Vasari alla jusqu'à prétendre que Michelangelo, son dieu, avait fait son apprentissage d'adolescent sous la bienveillante protection de Lorenzo. Et il débuta sa *Vie de Sandro Botticelli* par ces mots : « À l'époque de Laurent de Médicis, l'Ancien, le Magnifique, véritable siècle d'or pour ces hommes de génie [...] ». Il est vrai que, sous le principat de Lorenzo, Florence était une étonnante pépinière : après Pollaiolo et Verrocchio, les aînés, surgirent tour à tour Botticelli (né en 1445), Leonardo da Vinci (né en 1452), Ghirlandaio (né en 1457), Filippino Lippi (né vers 1457), Lorenzo di Credi (né vers 1460), Piero di Cosimo (né en 1461), sans compter les Ombriens Signorelli et Perugino ! Mais, si l'on excepte les fresques mythologiques (on en ignore exactement l'ampleur) dont Lorenzo fit décorer sa villa de Spedaletto dans les dernières années de son existence, les seules œuvres notables que l'on puisse attacher à son nom sont, vers 1490,
815, 818 l'*Éducation de Pan* et la *Madone à l'Enfant* de Luca Signorelli.

C'est à d'autres familles que l'on doit les principaux cycles contemporains : aux Sassetti, les *Scènes*
801 *de la vie de saint François* par Ghirlandaio à Santa
802, 803 Trinita (1483-1485) ; aux Tornabuoni, les *Scènes de la vie de la Vierge* par le même à Santa Maria Novella (1486-1490) ; aux Tornabuoni, encore, les
796 fresques de Botticelli, vers 1483, à la villa Lemmi ; aux Strozzi, les *Scènes de la vie de saint Philippe et de saint Jean l'Évangéliste* commencées en 1487 par
1018, 1019 Filippino Lippi à Santa Maria Novella ; à Lorenzo di Pierfrancesco (jeune cousin du Magnifico), enfin, quelques-uns des chefs-d'œuvre profanes de Botticelli comme le *Printemps, Pallas et le centaure,* et 792
peut-être la *Naissance de Vénus.* En réalité, la personnalité du « prince », complexe pour ne pas dire complexée, portait celui-ci à jouer les connaisseurs – en inscriptions antiques, objets précieux et, vers la fin, en architecture –, à s'entourer d'épigraphistes et de numismates, plutôt qu'à fréquenter les ateliers ou à ordonner de grands programmes. En proie à sa difficulté d'être, le « mécène » ne s'échauffait qu'entouré de philosophes et de poètes dont le verbiage l'isolait du monde. Or les peintres ont peu de conversation, on le sait, ce sont rarement des phraseurs.

Du reste, l'inventaire des collections médicéennes, étudié par Gombrich, remet bien les peintres à leur place : les pierres sont évaluées entre 400 et 1 000 florins chacune, et les tableaux de 50 à 100 florins ! Que fit donc Lorenzo pour mériter son surnom ? Des relations publiques. Il fit d'abord parler les morts : Dante, Boccace, Pétrarque furent célébrés, un monument à Giotto édifié, un tombeau pour Filippo Lippi ordonné, etc. Puis il mit les vivants au service de sa diplomatie. Ainsi qualifia-t-il Antonio Pollaiolo, qu'il n'avait employé qu'occasionnellement, de « *principale maestro della città* » avant de l'expédier à Rome exécuter le tombeau de Sixte IV. Pour sceller sa réconciliation avec le pape, il lui avait déjà envoyé Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, etc., aux fins de décorer sa chère Sixtine. De même ne découragea-t-il pas Verrocchio d'aller offrir ses talents à Venise. Quant au jeune Leonardo, plutôt que de s'assurer ses services, il préféra vanter ses dons à Ludovico il Moro. Amadouer ses adversaires virtuels par des ambassades artistiques n'a rien de critiquable et témoigne d'une certaine perspicacité au demeurant ! Le désir d'ostentation bat plus que jamais son plein quand un pouvoir est fragile. La postérité, avide de mythes, s'est complue à imaginer un âge d'or dans le principat de Lorenzo. Or, pour celui-ci et ses distingués amis, l'âge d'or était derrière eux, dans une Antiquité chimérique. Quand on sait la crise qui secoua Florence à la mort de Lorenzo, on devine ce que celui-ci cherchait dans le cercle de Careggi : oublier les soucis de sa charge.

Car le prodige que constituait Florence était fort à l'étroit derrière ses murailles : treize cents mètres séparent Santa Croce d'Ognissanti, c'est-à-dire Giotto de Botticelli ; douze cents Santa Maria del Carmine de San Lorenzo, donc Masaccio de Michelangelo. Si l'on excepte les villas situées dans le *contado*, ses richesses artistiques sont accumulées dans un rayon de moins d'un kilomètre du Palazzo Vecchio. Le prodige florentin fut menacé tour à tour par Milan et par Rome, bientôt piétiné par les Français, puis par les impériaux. Lorenzo eut assurément un grand mérite de l'avoir préservé durant

769. Andrea Verrochio, *Le Baptême du Christ.* 1475-1476.
177 x 155 cm.
Florence, Offices.

vingt ans. Bien qu'après sa mort son rêve eut été saccagé par l'invasion, puis par l'hystérie de Savonarole, sa légende continua de protéger la Nouvelle Athènes. Car avec quel lyrisme ne l'encense-t-on pas depuis plus d'un siècle ! À juste titre, si l'on songe aux innombrables architectes, peintres et sculpteurs qui se succédèrent pendant plus de trois cents ans sur les bords de l'Arno. Mais de là à célébrer les deux décennies de Laurent le Magnifique comme un moment unique où l'art conquit une dimension humaniste incomparable ! Florence exista avant et après lui. Sans doute était-ce la première fois qu'un groupe éminent de lettrés s'employait à définir la signification et le rôle de la beauté. On peut contempler quelques-uns de ces nobles esprits que Ghirlandaio a peints au pied de l'*Apparition de l'ange à saint Zaccaria*, à Santa Maria Novella : Calcondila, traducteur d'Homère ; Ficin, philosophe néo-platonicien ; Landino, exégète de Dante ; et Politien, le poète. L'orgueil florentin, non content de se manifester alors par des fêtes somptueuses, avec cavalcades, joutes, tableaux vivants et concours

770. Andrea Verrochio, *Madone à l'Enfant.* Avant 1470. 72 x 53 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

de poésie amoureuse (chevalerie pas morte !), entendait recueillir ainsi l'héritage byzantin et, à travers celui-ci, l'âme même de la Grèce. Estimable entreprise, en un temps où sévissaient toujours guerre et famine, misère et peste, et, à Florence, des inondations dévastatrices. À ces défis permanents dont ils n'avaient certes pas l'exclusivité, ses habitants opposaient une humeur à la fois entreprenante et critique que Lorenzo sut peut-être cristalliser.

La beauté était prière vers un Dieu plus ou moins compréhensif ; elle allait devenir purification d'un esprit empêtré dans le quotidien. Les humanistes de la cour médicéenne s'emploient à sublimer un certain état d'âme en valeur métaphysique. Même si la psychologie n'appartenait pas à leur arsenal, la philosophie et la poésie leur suffisaient pour imposer l'instinct du beau en remède à l'inquiétude existentielle. La musique, déjà, via l'harmonie, n'était-elle pas reconnue pour apporter la paix ? Ses accointances avec la mathématique lui conférant autorité et respectabilité, pourquoi ne pas faire de la peinture une sœur de la musique ! Ainsi l'entendit Leonardo da Vinci. Ficin et Politien ne songeaient pas à échafauder une « esthétique » : l'idée, comme la chose, était alors impensable. Il ne semble pas, du reste, qu'ils aient eu un vrai penchant pour l'art. Mais ils avaient compris qu'il faut mettre son esprit en vacances pour pouvoir apprécier une œuvre littéraire, musicale ou visuelle. La communication, si l'on nous passe cet anachronisme, entre l'amateur et l'artiste, ne pouvait s'établir qu'en écartant toute interférence extérieure. L'amateur étant quelqu'un qui aime, il convenait de lui éviter les ornières de l'habitude, c'est-à-dire du pire ennemi de l'amour, on le sait. Pour éprouver ou partager la solitude du créateur, le lecteur, l'auditeur ou le spectateur devait donc laisser le monde derrière lui : « Alors nous pouvons voir la disposition et comme l'image de son esprit », écrivait Ficin.

Faut-il le souligner, l'imitation de la nature, la *mimesis*, n'était pas la préoccupation majeure des hôtes de la villa Careggi. Ils refusaient au contraire l'idée simpliste qui est censée commander l'histoire de la peinture : ce fichu réalisme avec lequel les vrais artistes prennent toujours soin de garder leurs distances, consciemment ou non, quoi qu'on dise de leur habileté à faire ressembler le tableau à son modèle. « *Ogni dipintore dipinge se*[1] », déclarait laconiquement Politien avec quatre siècles d'avance sur Zola (« La Nature vue à travers un tempérament ») et sur nombre de modernes qui prétendent étaler leur moi sur la toile ! L'approche rationnelle, presque scientifique, de la réalité qui semblait ordonner la marche vers la Renaissance, vit ainsi marquer pour la première fois ses limites. Et ceci en 1485, alors même qu'on publiait le *De re aedificatoria,* ouvrage posthume d'Alberti où la beauté était présentée d'une manière simple et pratique comme « une certaine harmonie de toutes les parties telle que toute adjonction, toute suppression, tout changement ne puisse que la compromettre ». Cette définition d'homme du concret entendait saisir le réel dans sa construction mathématique. Mais face à une surface vierge, quel peintre ignore que la plus grande difficulté est de savoir où et quand le tableau s'arrêtera ? Les artistes florentins, gens de métier avant tout, ne pouvaient que rester en retrait du mysticisme poético-mathématique (le mystère des nombres !) qui s'élaborait autour de Lorenzo, cette quête d'un ordre spirituel propice à la fois aux chefs-d'œuvre et à la paix de l'esprit. Plus tard, Michelangelo se borna à déclarer : « Il faut avoir le compas, non dans la main, mais dans l'œil ; car la main travaille, mais l'œil juge »…

Dans les ateliers, les théories ficino-politiennes paraissaient cependant flatteuses à des gens en quête de reconnaissance sociale. La notion d'un art qui déchiffrerait la réalité par le dessin et maîtriserait le désordre du monde par la forme a toujours été très

1. « Chaque peintre se peint lui-même. »

valorisante pour ses praticiens. Qu'on y ajoute celle d'inspiration subjective, et nous voilà dans le « génie », c'est-à-dire dans la divinisation de l'artiste. Y avait-il pour autant à Florence un circuit d'échanges entre idées et formes, entre spéculations humanistes et création picturale ? Fidèles à leurs croyances dans l'explication socioculturelle, certains historiens se sont jetés sur les habitués de la villa Careggi, en quête de quelque illumination ineffable. Ils se sont heurtés aux faits : la rareté des commandes de leur hôte princier. Absence de désir ou manque d'argent, Lorenzo n'avait rien d'un généreux mécène. Quant aux peintres, lisaient-ils les humanistes ? Disons qu'ils les fréquentaient quand on les y invitait, et qu'ils suivaient leurs directives si on leur imposait un programme iconographique. Ils gagnèrent ainsi en assurance et acquirent peu à peu une indépendance intellectuelle et un rang social auxquels ils aspiraient depuis longtemps. En ce sens, Lorenzo fut leur bienfaiteur.

Qui lit encore Ficin, Politien et Pic de la Mirandole ? Ou les poèmes de Lorenzo ? Qui s'intéresse aux collections de médailles de celui-ci ? Nous savons ce que Sandro doit à Filippo Lippi et ce qui en sépare Botticelli, ce que Leonardo a appris de Verrocchio et ce que Vinci a cherché, et cela nous suffit. Florence était une cité où régnait plus d'inquiétude que de certitude chez les artistes, chez les humanistes, et chez leurs riches patrons. Les rivalités politiques que connaissait l'Italie s'étendaient au domaine artistique. Avec leur nouvelle génération de peintres, aussi brillante qu'antan, les Florentins n'étaient plus seuls au monde, s'ils l'avaient jamais été. Aussi les artistes commençaient-ils à s'interroger, sur les bords de l'Arno. Déjà, Antonio Pollaiolo et Andrea Verrocchio n'avaient jamais eu grand-chose à voir avec l'idéalisme néo-platonicien ; bientôt, les allégories plus ou moins ésotériques de Botticelli, la provocante plasticité de Signorelli, les divagations antiquisantes de Filippino Lippi et les extravagances primitivistes de Piero di Cosimo allaient rivaliser d'imagination. Quant à la fascination mêlée de perplexité qu'inspirait le très élégant et très distant Leonardo, qu'avait-elle de commun avec la satisfaction suscitée par l'éclectisme bourgeois de Ghirlandaio ? En quoi cette diversité d'expériences faisait-elle écho aux préceptes humanistes ? Un peintre aurait peut-être pu y répondre avec sa lyrique et abondante suavité : Perugino. Mais son œuvre était presque entièrement religieux et Perugino n'était florentin que d'adoption.

771. Andrea Verrochio (?), *Tobie et l'Ange.* Vers 1475. 84 x 66 cm. Londres, National Gallery.

772. Sandro Botticelli, *L'Annonciation.* 1489.
240 x 235 cm.
Florence, Offices.

XXXII
La Nouvelle Athènes

L'avènement de Lorenzo de' Medici coïncida avec les débuts des deux artistes les plus prometteurs des années 1470 : Alessandro Filipepi dit Botticelli et Leonardo di ser Piero da Vinci. Tous deux allaient adhérer à une esthétique du mouvement et de la vie qui reléguait au second plan la géométrie perspectiviste et, ce faisant, se fixer la poursuite d'une beauté sophistiquée comme fin suprême. Mais rien de plus différent que la manière dont ils conçurent celle-ci, sinon les moyens qu'ils employèrent pour l'atteindre. Avec Botticelli, nous assistons au retour à la surface qu'anime la sinueuse fluidité de la ligne dans une gamme pure où dominent le bleu et l'orange, le rouge et le vert ; avec Vinci, c'est l'exploration du monde organique qui prévaut, étayée par l'étude de l'anatomie et rendue sensible par la fusion des contours dans le clair-obscur. Leur opposition se concrétisa jusque dans leur démarche : Botticelli s'attela à une production intensive à la tête d'une *bottega* achalandée et ne s'éloigna de Florence qu'une fois ; Vinci entreprit d'incessantes pérégrinations et ne laissa que de rares exemples, souvent inachevés, de son art. Un art qu'il plaçait au sommet des activités humaines, mais qu'il négligeait pour ses passions scientifiques et autres. L'auteur de la *Naissance de Vénus* traversa une crise de mysticisme après la chute des Medici, ses protecteurs ; trop indépendant pour s'accommoder des prétentions intellectuelles de la cour médicéenne, celui de la *Joconde* saisit la première occasion de s'éloigner. Démodé par Michel-Ange et Raphaël, Botticelli disparut tourné vers le passé, tandis que Leonardo trôna à leurs côtés dans le panthéon de la Renaissance. Cependant, dans leurs commencements, tous deux se côtoyèrent dans l'atelier de Verrocchio : n'a-t-on pas cru voir dans le *Baptême du Christ* à la fois la main de Botticelli et celle de Leonardo ?

Après un apprentissage chez un orfèvre, Sandro Botticelli avait été l'élève de Filippo Lippi : il mit quelque temps à l'oublier. Ses premiers ouvrages furent des variations sur le thème de la Madone : le trop célèbre tableau de Lippi (Offices) lui inspira toute une série dont on peut voir l'un des meilleurs exemplaires à Avignon. À la mort de son maître, en 1469, il fréquenta quelque temps l'atelier de Verrocchio, ce qui l'entraîna à une accentuation plastique de la forme (voir la *Madone à l'Enfant et deux anges* de Naples) et le rendit attentif à la tournure psychologique du sujet : ses vierges prirent un visage boudeur peu avant 1470, dans la *Madone de la roseraie* (Offices) et dans la *Madone en gloire* (Offices). Sans doute regarda-t-il aussi du côté d'Antonio Pollaiolo qui lui confirma le pouvoir de la ligne comme expression du mouvement. Ayant hérité de l'une des sept *Vertus* commandées à Piero Pollaiolo, il peignit en 1470 la *Fortezza* (Offices), une allégorie d'une élégance énergique et d'une vigueur placide. À peu de temps de là, il inscrivit avec une superbe concision dramatique le *Retour de Judith* et la

773. Sandro Botticelli, *Madone à l'Enfant et deux anges.* Vers 1468-1469. 100 x 71 cm. Naples, Museo di Capodimonte.

773

775

774

774. Sandro Botticelli, *Le Retour de Judith.* Vers 1470. 31 x 24 cm. Florence, Offices.

775. Sandro Botticelli, *La Fortezza.* 1470. 167 x 87 cm. Florence, Offices.

Découverte du cadavre d'Holopherne (Offices) sur deux petits panneaux où le rythme linéaire faisait vibrer la forme. Un tondo avec l'*Adoration des Mages* (Londres), vers 1472, marque bien alors le chemin qu'il avait parcouru depuis ses années d'apprentissage auprès de Lippi ; un *Portrait de jeune homme* (Florence, Palazzo Pitti) laisse entrevoir la puissance plastique que recèle son dessin, tandis que son premier grand retable avec la *Madone trônant entourée de saints* (Offices) montre déjà la variété de physionomies qu'admira tellement Vasari.

Peut-être est-ce par ses portraits que Botticelli se fit apprécier des Medici : un *Lorenzo de' Medici* (autrefois dans la collection Lazzaroni) mais surtout
776 une série de *Giuliano de' Medici* (son frère, si fringant, assassiné en 1478), dont l'original (posthume ?) est à Washington, pourrait nous le faire croire. En tout cas, il ne put que s'attirer la faveur de la famille lorsqu'il peignit en 1475 l'*Adoration des*
778 *Mages* (Offices), installée à Santa Maria Novella dans la chapelle funéraire d'un Del Lama, courtier éminent de la corporation des changeurs. Celui-ci lui avait demandé de le faire figurer dans la pieuse assemblée, aux côtés des défunts Cosimo l'Ancien et Pietro le Goutteux, et des jeunes Lorenzo et Giuliano ! Tant qu'il y était, Botticelli se représenta lui-même, à droite du tableau, jetant un coup d'œil aux spectateurs. Ce premier ouvrage d'importance était destiné à un cercle étroit de « connaisseurs » qui se trouvaient être les maîtres de Florence. Ceux-ci ont tout l'air d'y défier Dieu et les hommes : « Il est impossible de décrire la beauté que Sandro a donné aux visages dans ce tableau ! », écrivit Vasari, toujours opportuniste. Cependant, ce travail hagiographique ne semble pas avoir eu de suite immédiate.
On a longtemps prétendu que la *Primavera* avait été 79
peinte dès 1477 – sur la base d'une hypothèse philosophico-littéraire pour le moins discutable. Elle ne l'a sans doute pas été avant 1482. Dans des registres tout différents, et vers 1480 seulement, on trouve trois œuvres où Botticelli, qui avait alors trente-cinq ans, affirme pleinement sa maîtrise : c'est d'abord la
fresque avec *Saint Augustin*, à Ognissanti, dont 77

l'*aria virile* manifeste sa supériorité sur le *Saint Jérôme* voisin de Ghirlandaio ; puis la *Madone au livre* (Milan, Poldi-Pezzoli), réussite d'un rare équilibre à la fois formel et sentimental ; et enfin la
779 *Madone du Magnificat* (Offices), le plus fameux tondo jamais peint peut-être, dont on ne compte pas moins de cinq répliques.

La fortune de cet ouvrage somptueux, aux détails précieux, dont les formes sont comme encastrées par un jeu infini de lignes courbes, fut immense à la fin du XIXe siècle. Il mit en transes toute une génération d'esthètes, de Ruskin à Pater, hypnotisés par le rayonnement des anges et de la Vierge. Swann y découvrit le fantasme de sa passion pour Odette, et Proust la justification de ses affinités électives ! L'interprétation sentimentale ou romantique de Botticelli fit alors fureur, ses figures semblant frappées d'une consomption qui nourrissait la mélancolie à la mode. Plus tard, les spéculations néoplatoniciennes de la villa Careggi furent mises à contribution pour aider à la « lecture » du peintre. On lui aurait expliqué que l'idée de beauté avait présidé à la création ; il se serait empressé d'en tirer les conséquences ! Pourtant, au risque de paraître prosaïque, il me semble plus simple et sans doute plus véridique de chercher dans l'environnement visuel de Botticelli les sources de son inspiration. Sa synthèse de l'élégance et de l'expressivité avait ses origines, deux générations plus tôt, chez les deux artistes qui, quoique sculpteurs, avaient déterminé la double orientation de la peinture florentine : Ghiberti et Donatello. L'un avait choisi la grâce linéaire et plastique, l'autre l'énergie dramatique. Et depuis un demi-siècle, chaque peintre se positionnait, si l'on peut dire, par rapport à eux. Botticelli, lui, entreprit un impossible rapprochement : épurant la forme sans s'éloigner du réel ni des accidents naturalistes, il donna un détachement émouvant à ses figures méditatives. Cette sublimation équivoque n'a pas cessé d'alimenter des élucubrations philosophico-poétiques où s'épanchent les refoulements de leurs auteurs. Ce dont le peintre eût été fort surpris. Car si l'artiste fait rêver son spectateur, cela ne prouve pas qu'il rêve !

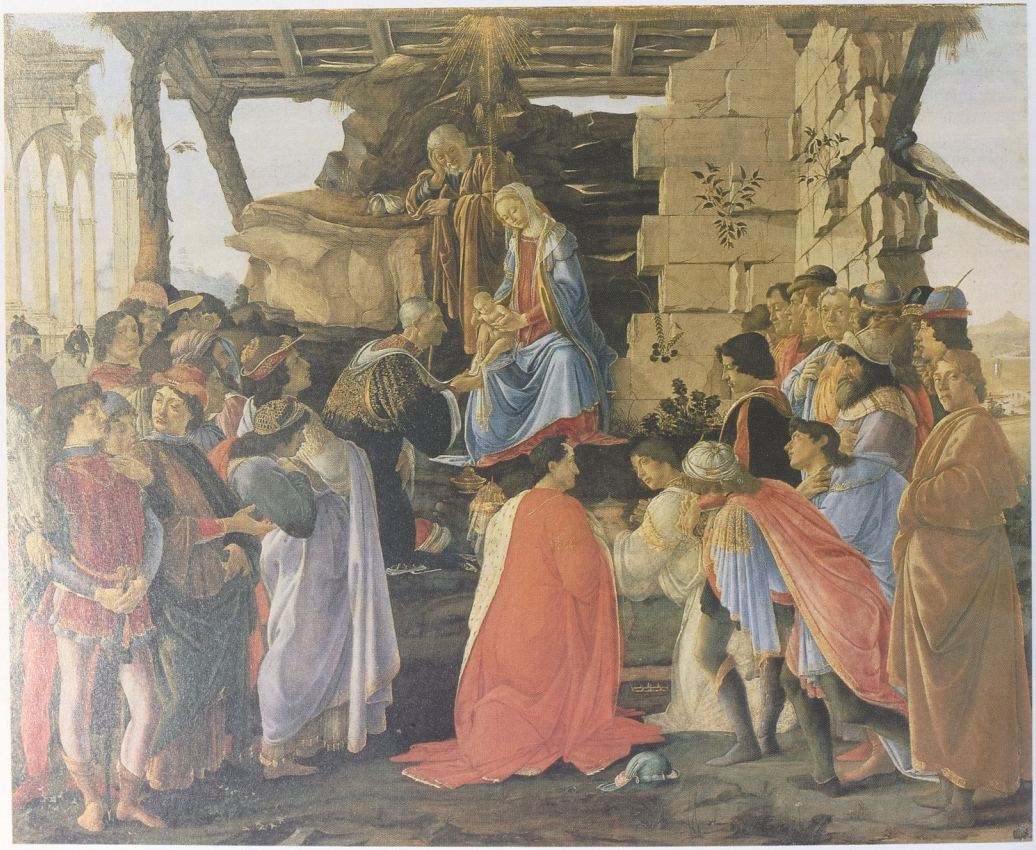
776. Sandro Botticelli, *Giuliano de' Medici.* Vers 1478. 76,5 x 52,6 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

777. Sandro Botticelli, *Saint Augustin.* 1480. Florence, église d'Ognissanti.

L'ÉQUIPÉE DE LA SIXTINE

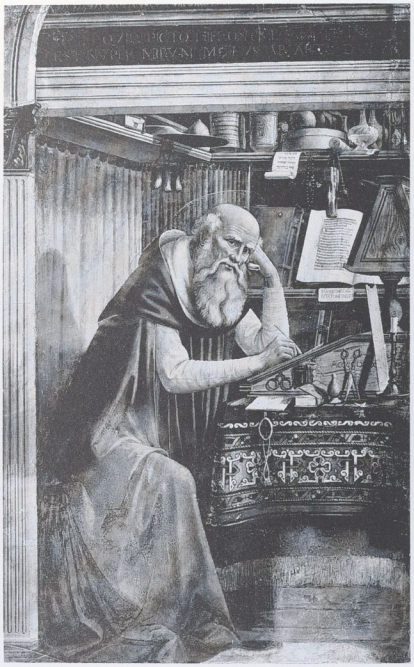
Au début des années 1480, le principat de Lorenzo était à mi-chemin et la réputation de Botticelli n'était plus à faire. C'est alors que le premier envoya le second à Rome en gage de paix, avec Ghirlandaio et Cosimo Rosselli ; ils y rejoignirent Perugino, Signorelli et Bartolomeo della Gatta, sur le chantier de la Sixtine. Cette commande prestigieuse marquait-elle un retour en force de Florence

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com



778. Sandro Botticelli, *L'Adoration des Mages.* 1475.
111 x 134 cm.
Florence, Offices.

779. Sandro Botticelli, *Madone du Magnificat.* 1480-1481.
Diam. 118 cm.
Florence, Offices.



780. Domenico Ghirlandaio, *Saint Jérôme.* 1480. Florence, église d'Ognissanti.

sur la scène artistique ? Ou s'agissait-il d'une rencontre de hasard entre un pape impatient et un Medici diplomate ? Sur quoi reposait la composition d'une telle équipe, hormis l'urgence ? Les ressources picturales à Rome étaient limitées, si l'on excepte Melozzo da Forlì, qui se trouvait ailleurs.

Depuis 1475, on assistait à Florence à un nouveau départ : le *Martyre de saint Sébastien* d'Antonio Pollaiolo et le *Baptême du Christ* d'Andrea Verrocchio marquaient de part et d'autre un aboutissement, l'*Adoration des Mages* de Botticelli était prometteuse, mais c'était peut-être la manière rapide et facile du jeune Domenico Ghirlandaio, élève de Baldovinetti, puis de Verrocchio, qui retenait le plus l'attention des... amateurs. Les *Scènes de la vie de sainte Fina* à San Gimignano témoignaient de ses dons de narrateur alerte et affable. Son adresse à saisir la physionomie de ses contemporains et à leur donner une apparence aimable connut vite un grand succès. À la veille du départ pour Rome, en 1480, son *Saint Jérôme* et sa *Dernière Cène* aux Ognissanti avaient confirmé ses qualifications. Par ailleurs, le talent assez indifférent de Cosimo Rosselli, à l'ouvrage depuis vingt ans, lui valait une clientèle qui se pressait dans son vaste atelier, où il avait embauché sa nombreuse famille – et, en 1480, un élève exceptionnel : Piero di Cosimo. On y obtenait notamment d'honnêtes *Sacra Conversazione* dont on peut voir un bon échantillon à l'Accademia de Florence. Quant à Perugino et à Signorelli, ils étaient tous deux marqués par une formation initiale pierfranceschienne et un subséquent enseignement verrocchiesque, et s'étaient éloignés de Flo-

781. Domenico Ghirlandaio, *La Vocation des Apôtres.* 1481-1482. 348 x 560 cm. Vatican, chapelle Sixtine.

782. Sandro Botticelli, *Histoires de Moïse.* 1481-1482. 348 x 558 cm. Rome, Vatican, chapelle Sixtine.

rence, peut-être faute d'y trouver l'emploi de leurs capacités. En fait, cet important concours d'ambitions diverses (seul, Leonardo da Vinci n'y fut point convié, à moins qu'il ne se fût dérobé) était réuni pour répondre à l'impatience de Francesco della Rovere, qui avait accédé à la papauté en 1471 sous le nom de Sixte IV et entendait que son règne ne passât pas inaperçu. Dès qu'il eut fait construire la vaste chapelle pontificale, ce vieillard énergique et pressé (le contrat fut signé en octobre 1481 et le chantier devait être achevé le 15 mars 1482 !) voulut la voir embellie d'une série de scènes – dix-sept, dont douze ont survécu – obéissant à un programme iconographique complexe : à droite le

783. Sandro Botticelli, *Le Châtiment des rebelles.* 1481-1482. 348 x 570 cm. Vatican, chapelle Sixtine.

784. Lorenzo di Credi,
L'Annonciation.
Vers 1478.
16 x 60 cm.
Paris, musée du Louvre.

786. Leonardo da Vinci,
Ginevra de' Benci.
1474.
38,8 x 36,7 cm. Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund.

785. Pietro Perugino,
La Remise des clefs.
1482.
335 x 550 cm.
Vatican, chapelle Sixtine.

787. Leonardo da Vinci, *Madone à l'Enfant* Vers 1470. 15,6 x 12,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

périple du Christ, à gauche celui de Moïse, considéré comme précurseur, avec une trame de correspondances et de symboles, le tout surmonté du portrait d'une trentaine de papes.

La présence écrasante de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine nous fait souvent négliger l'esprit de cette entreprise. Son ambition théologico-politique, à savoir l'exaltation de l'Église victorieuse du paganisme et du judaïsme, et de la primauté papale, ne soulève certes pas une curiosité distinguée. Pourtant, outre l'occasion qu'elle offrit à des peintres encore jeunes de prouver leur savoir-faire, elle annonce, derrière son homogénéité thématique et l'application d'un certain nombre de conventions (dimension des personnages, gamme de coloris, traitement du paysage, etc.), un début de fracture entre un Quattrocento en crise et un Cinquecento en gestation, entre une première Renaissance proche de son terme et les prémices de la haute Renaissance. Perugino, présent à Rome avant ses collègues, en assura vraisemblablement la supervision, mais la division du travail ne lui facilita pas les choses, comme elle complique la tâche du spectateur aujourd'hui.

788. Leonardo da Vinci, *Madone à l'œillet.* Vers 1473. 62 x 47,5 cm. Munich, Neue Pinakothek.

Sur les douze scènes, trois sont dues à Perugino (dont deux avec l'aide de Pinturicchio), quatre à Cosimo Rosselli (avec le concours, dans le paysage du *Sermon sur la montagne,* de Piero di Cosimo), trois à Botticelli, une à Ghirlandaio, et une à Bartolomeo della Gatta et Signorelli. Il y a peu à dire de Cosimo Rosselli, illustrateur froid et consciencieux ; Ghirlandaio, lui, est d'une clarté un peu académique, sans émotion plastique malgré le profond paysage lacustre où s'enfonce sa *Vocation des apôtres* ; Botticelli sauve l'honneur florentin, non sans mal, avec des scènes compliquées d'où émergent quelques morceaux non dépourvus de passion et de vigueur. Ainsi, dans les *Histoires de Moïse,* des têtes de caractère qui peuplent l'exode des Juifs et surtout des gracieuses filles de Jéthro dont Swann « admirait les grands yeux, le délicat visage qui laissait deviner la peau imparfaite, les boucles merveilleuses des cheveux le long des joues fatiguées ». Ainsi, dans la *Tentation du Christ,* qui frise la confusion, de quelques belles figures au dessin mouvementé. C'est encore avec le *Châtiment des rebelles* qu'il s'en sortit le mieux : cette succession d'épisodes bibliques, dont, croit-on, les théologiens entendaient tirer des leçons politiques (!), fournit l'occasion d'une agitation rythmée, où l'alacrité linéaire de Botticelli peut se déployer jusque dans la légèreté des architectures antiques. Mais au total, on est déçu, et l'expédition des Florentins n'est pas loin de nous apparaître comme un fiasco, quand on la compare aux prestations des *amici* Signorelli, Bartolomeo della Gatta et surtout Perugino.

Dans le *Testament et la mort de Moïse,* la clarté de la composition, qu'elle appartienne à Bartolomeo della Gatta ou à Signorelli, est d'origine pierfrancheschienne. Dans la partie inférieure, on entrevoit l'énergie plastique de Signorelli, tandis que, dans la partie supérieure, la fin du prophète est traitée avec une lucidité pathétique que souligne un paysage sobre. Si l'on ajoute qu'un certain nombre de séduisantes figures semblent dues à Bartolomeo della Gatta et la mise en scène à Signorelli, l'ouvrage,

pour hybride qu'il soit, l'emporte en efficacité visuelle sur les Florentins. Il en va de même pour Perugino, qui conçut dans le même esprit le *Baptême du Christ* et le *Départ de Moïse pour l'Égypte*, mais dont il laissa l'exécution à Pinturicchio et à Bartolomeo della Gatta. Une joyeuse ambiance devait régner sur le chantier pontifical. Il nous rappelle, toutes choses égales, l'église supérieure d'Assise deux siècles plus tôt !

Sans doute Perugino n'était-il pas Giotto, mais il émergea soudain du lot avec sa célèbre *Remise des clefs* : sur une grande place, dominée au centre par une basilique, et flanquée de deux arcs romains, le Christ tend à Pierre deux clefs d'or et d'argent. C'est le premier grand chef-d'œuvre de Perugino qui s'y souvient encore de Piero della Francesca mais y développe un rythme, une symétrie ainsi qu'une sorte de douce mélancolie qui feront sa fortune. Qui plus est, ce souverain équilibre de l'espace et cette harmonieuse distribution des figures ouvrent la voie, près de vingt ans à l'avance, à Raphaël.

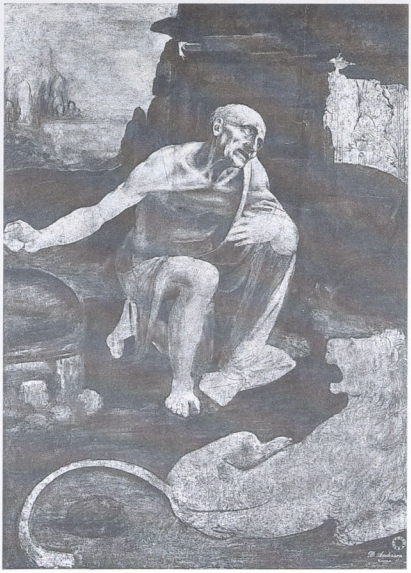
UN DILETTANTE TRÈS DOUÉ

Les Florentins ne s'attardèrent pas à Rome. Étaient-ils contents d'eux ? Lorenzo l'était, et Sixte IV aussi qui, soit dit en passant, décerna la palme à... Cosimo Rosselli. Les peintres avaient-ils saisi la leçon de Perugino ? Botticelli avait autre chose en tête, et Perugino revint lui aussi à Florence. La décennie pour eux allait se révéler exceptionnelle. Leur retour sur les bords de l'Arno coïncida presque avec le départ de Vinci pour Milan, en 1482. En fait, personne ne semble avoir tenté de retenir celui-ci, qui laissait derrière lui une *Adoration des Mages* (Offices) dont l'inachèvement même n'a cessé d'intriguer la postérité.

Leonardo avait alors atteint la trentaine, sans s'être vraiment imposé. Arrivé chez Verrocchio à dix-sept ans, en 1469, il y était resté jusqu'en 1476 : les multiples talents de ce chef d'atelier ne devaient pas déplaire à un jeune homme qui montrait les curiosités les plus diverses. En effet, Leonardo excellait à la peinture, mais il n'en faisait déjà qu'une activité parmi d'autres et ses ouvrages ne semblent pas avoir autrement frappé ses contemporains. Il n'était qu'un dilettante très doué, parmi une pléiade de jeunes artistes (Botticelli, Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, etc.). Bien entendu, il commença par s'intégrer à la *bottega* et, vers 1470, il peignit peut-être (son attribution reste discutée) une minuscule *Madone à l'Enfant* (Washington) très verrocchiesque, puis la gracieuse *Annonciation* des Offices, parfois donnée à Verrocchio ou à Lorenzo di Credi, où l'on distingue aussi des traits pollaiolesques et botticelliens. Ceci illustre bien le climat d'échanges qui régnait alors à Florence. Ainsi la petite *Annonciation* du Louvre, dont Kenneth Clark disait : « C'est une œuvre d'une perfection exceptionnelle », est-elle aujourd'hui le plus souvent attribuée à Lorenzo di Credi vers 1478 ! Le premier ouvrage vraiment vincien apparaît vers 1473 avec la *Madone à l'œillet* (Munich) où surgissent, derrière la Vierge, ces lointains rocheux que Leonardo se plaisait à imaginer.

C'est peut-être à cette époque, mais vraisemblablement plus tard, qu'il mit la main au *Baptême* (Offices) de Verrocchio. En fait, dès 1474, il se détacha sans hésitation de son maître lorsqu'il peignit *Ginevra de' Benci* (Washington). L'impassible mélancolie de ce visage, son teint évanescent, outre la finesse des détails, confèrent à ce petit portrait une position exceptionnelle pour le lieu – Florence – et la date : Antonello da Messina débarquait alors à Venise. Il a certes un caractère analytique, eyckien, mais Leonardo y esquisse sa recherche d'une vision atmosphérique, la lumière jouant entre les feuilles de genévrier et dans les miroitements de l'eau. Une récente restauration a rendu toute sa vie à ce chef-d'œuvre translucide qui serait certes, comme l'écrivit John Walker, « le premier de tous les portraits psychologiques », s'il n'avait pas été précédé par... Antonello.

Ceci ne paraît pas avoir retenu l'attention des Florentins, surtout pas des Medici. De son côté,



789. Leonardo da Vinci, *Saint Jérôme*. 1480-1482. 103 x 75 cm. Vatican, Pinacoteca.

Leonardo ne paraît pas avoir été attiré par les élucubrations mystiques de Lorenzo ni par son cercle poético-philosophique : « récitateurs et trompetteurs des œuvres d'autrui », ainsi les qualifia-t-il plus tard. Il ignorait le latin, *a fortiori* le grec, et était sans doute trop fier pour se plier, comme Botticelli, aux prescriptions des « lettrés ». Bref, ce jeune homme ludique, l'esprit sans cesse aux aguets, n'était point néo-platonicien.

Cette disgrâce suscite le silence embarrassé des historiens. Est-il possible que le courant ne fût pas passé entre le « Magnifico » et ce génie naissant ? Et de gloser sur le moindre indice susceptible de prouver le discernement du mécène : un texte de 1540 environ, dit de l'Anonimo Gaddiano, laisse entendre que Lorenzo aurait fait travailler Leonardo en qualité de sculpteur dans le jardin de San Marco à partir de 1480, puis qu'il l'aurait envoyé à Ludovico il Moro en 1482 pour ériger la statue équestre de Francesco Sforza. Outre que ces indications sont postérieures de soixante ans, il faut se souvenir qu'à l'époque les Medici s'étaient arrogés le titre de duc, en attendant celui de grand-duc de Toscane, et qu'ils exploitaient tout ce qui pouvait embellir leur généalogie familiale. Car comment expliquer qu'entre 1476, date à laquelle il quitta l'atelier de Verrocchio, et 1480, Leonardo n'eût pas été davantage considéré ? Qu'il n'eût pas été invité par Lorenzo à se rendre à Rome avec Botticelli, Rosselli, Ghirlandaio ? On a insisté sur son inconstance (Vasari le juge « capricieux et instable » tout en soulignant que « sa beauté physique défiait tout éloge »). On lui commanda en 1478 pour une chapelle du Palazzo Vecchio un retable qu'il ne peignit pas. À son départ pour Milan, il laissa un *Saint Jérôme* (Vatican) 789 et une *Adoration des Mages* 790 (Offices) inachevés. Pendant les dix-sept années qu'il passa d'abord en Lombardie, il n'exécuta qu'une demi-douzaine d'ouvrages, car il consacrait, semble-t-il, le plus clair de son temps à ses rêves

790. Leonardo da Vinci, *L'Adoration des Mages*. 1481-1482. 246 x 243 cm. Florence, Offices.

d'architectures civiles et militaires, ainsi que de mécanique et d'hydraulique. En fait, Leonardo était tout simplement en avance sur son temps : il attribuait à l'art les vertus cognitives et créatrices qui feraient du peintre un démiurge.

Sans doute ceci demeura-t-il informulé durant sa jeunesse florentine car il ne commença à rédiger ses réflexions qu'à Milan. Mais déjà, lorsqu'il se mit à étudier l'anatomie à la suite d'Antonio Pollaiolo, son intérêt ne se borna pas à la représentation et il s'interrogea sur le fonctionnement de la *macchina umana*. Il ne s'agissait pas pour lui d'imiter la nature, mais de la recréer. Or la géométrie et la perspective mises en œuvre par les peintres florentins depuis un demi-siècle n'y suffisaient pas. Le dessin lui devint un instrument d'exploration d'une nature dont son œil saisissait à la fois les accidents et la structure. Les lignes de force et de mouvement qui s'en dégageaient balisaient son imagination. Ce bouillonnement de vie envahit son esprit et Leonardo ne songea plus qu'à le maîtriser et à l'organiser, on peut le voir à travers ses nombreux dessins. Très vite il s'éloigna de la construction linéaire chère à Florence, et de ses formules élaborées par une longue pratique. Au modèle d'atelier, il substitua le tâtonnement ; à l'exécution, la recherche. Avant lui, on ne reprenait pas un dessin, on le recommençait ; avec lui, les *pentimenti* et les repentirs se chevauchent et se superposent. Solliciter l'invention devant la nature, convoquer la fantaisie devant le réel, ceci engendra une indétermination dont la solution résida d'abord dans l'esquisse, puis dans le sfumato.

Cela ne fait pas de Leonardo un impressionniste. Rien de flou chez lui. Car sa fusion des contours par la modulation du *chiaroscuro* n'était pas incompatible avec une conception des formes aux proportions dûment calculées. « *Non mi legga chi non é matematica*[1] », écrivit-il. Son ambition était de faire de l'art un moyen de connaissance, comme l'amour. « *Il pittore é padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all' nomo, percio che s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli é signore di generarle*[2] » *(Trattato della pittura)*. Du Seigneur qui a créé l'univers, l'artiste doit se vouloir le rival. Leonardo était sans doute agnostique : « Il forma dans son esprit une doctrine si hérétique qu'il ne dépendait plus d'aucune religion, mettant peut-être plus haut le savoir scientifique que la foi chrétienne », écrivait Vasari en 1550, une phrase qu'il fit prudemment disparaître dans son édition de 1568. Mais ceci nous explique peut-être pourquoi la cour médicéenne ne le retint pas.

Inachevés, donc, le solitaire *Saint Jérôme* du Vatican dont l'anatomie souligne le désespoir et surtout l'*Adoration des Mages* des Offices, avec sa multitude humaine qui demeure un sujet de perplexité. La stupeur des Rois Mages, des pasteurs et des anges qui entourent la Vierge et l'Enfant calmement assis au centre de l'agitation, le spectateur l'éprouve devant l'imagination débridée qui a présidé à la conception de l'ouvrage. On n'est pas sûr que les moines qui l'avaient commandé en 1481 y eussent trouvé la sérénité nécessaire à la méditation. Si elle est inachevée, cette œuvre n'est pas improvisée : les études préparatoires en sont nombreuses. On y trouve des nativités, avec des bergers et des chevaux dans des attitudes statiques ; puis des personnages qui s'élancent, des chevaux qui se cabrent, des nus ; et enfin des volées de marches dans la cour d'un palais en ruine. Cette gestation, qui aboutit à une composition sans précédent par son dynamisme confluant dans une sorte d'hémicycle, nous confirme la démarche proprement intellectuelle du

791. Leonardo da Vinci, *Madone Benois*. 1482-1483. 48 x 31 cm. Saint-Pétersbourg, Ermitage.

1. « Ce qui n'est pas mathématique ne me retient pas. »
2. « Le peintre est libre de faire toutes choses qui lui viennent à l'esprit, et donc s'il éprouve le désir de voir des beautés qui l'enchantent, il est maître de leur donner naissance. » (*Traité de la peinture*).

792. Sandro Botticelli, *Le Printemps.* 1482. 203 x 314 cm. Florence, Offices.

peintre. Botticelli, dans son *Adoration* de 1475, avait déjà choisi de rompre avec l'ordonnance traditionnelle. Il avait préféré organiser une véritable cour autour de l'événement sacré : la dignité de la scène ne dissimulait pas l'orgueil des assistants. Leonardo choisit de faire accourir une foule (on a compté jusqu'à soixante-dix personnages et onze animaux !) dans un mouvement tourbillonnant derrière la Vierge et l'Enfant, pour former un large cercle entrouvert seulement vers le spectateur. Et cette foule fantomatique, à la fois attentive et gesticulante, aux physionomies intenses, émerge de l'ombre. À bien des égards, c'est là le travail d'un sculpteur autant que d'un peintre, le travail d'un familier de Ghiberti et de Donatello, attentif aux effets de profondeur et de volume. Sans doute s'était-il aussi arrêté devant Masaccio dont il métamorphose la tension dramatique en une énigmatique animation que soulignent, à l'arrière-plan, d'inexplicables combats de cavaliers, des escaliers ne conduisant nulle part, etc. Mais tout cela ne semble pas avoir provoqué une grande curiosité chez les peintres de la Sixtine revenant auréolés de leur gloire romaine et papale.

La quête léonardesque était trop imprévue, et son caractère expérimental trop déconcertant. La désinvolture (apparente) de Leonardo, alors âgé de trente ans, ne lui avait sans doute pas valu que des amis. L'art florentin, arborant sa grandeur très distinguée et son mélange de grâce et de virilité soigneusement calculé, avait bien commencé à s'orienter vers le mouvement et l'expression sous l'impulsion d'Antonio Pollaiolo et d'Andrea Verrocchio. Il n'entendait pas aller plus loin sur cette voie. On ne le demandait pas aux peintres. Botticelli allait cultiver la part de rêve des nouveaux aristocrates, Ghirlandaio répondre à leurs aspirations bourgeoises, Perugino satisfaire leur piété.

Leonardo partit pour Milan avec peut-être dans ses bagages une petite *Madone à l'Enfant* (Saint-Pétersbourg), dite *Madone Benois,* dont la pose semble une esquisse de la *Vierge aux rochers.* Il ne revint qu'en 1501. Vingt ans après. Michel-Ange l'attendait de pied ferme. Il s'en repartit.

791
744

MÉLANCOLIQUES BEAUTÉS

Les dix dernières années (1482-1492) du règne de Lorenzo furent les plus fécondes de la « Nouvelle Athènes ». Botticelli, face à des rivaux souvent plus achalandés que lui, les domina sans conteste. Mais pas sans ambiguïté. L'idée qu'il s'enferma dans la solitude à la fin de sa vie est contredite par le nombre considérable de ses suiveurs qui utilisèrent ses dessins, ses modèles, longtemps après sa mort, en 1510 : il y avait encore des amateurs pour d'archaïques productions « botticelliennes » en pleine haute Renaissance. On a voulu aussi en faire le peintre des Medici, l'artiste providentiel du cercle néo-platonicien. Qu'il y eût été accueilli et apprécié

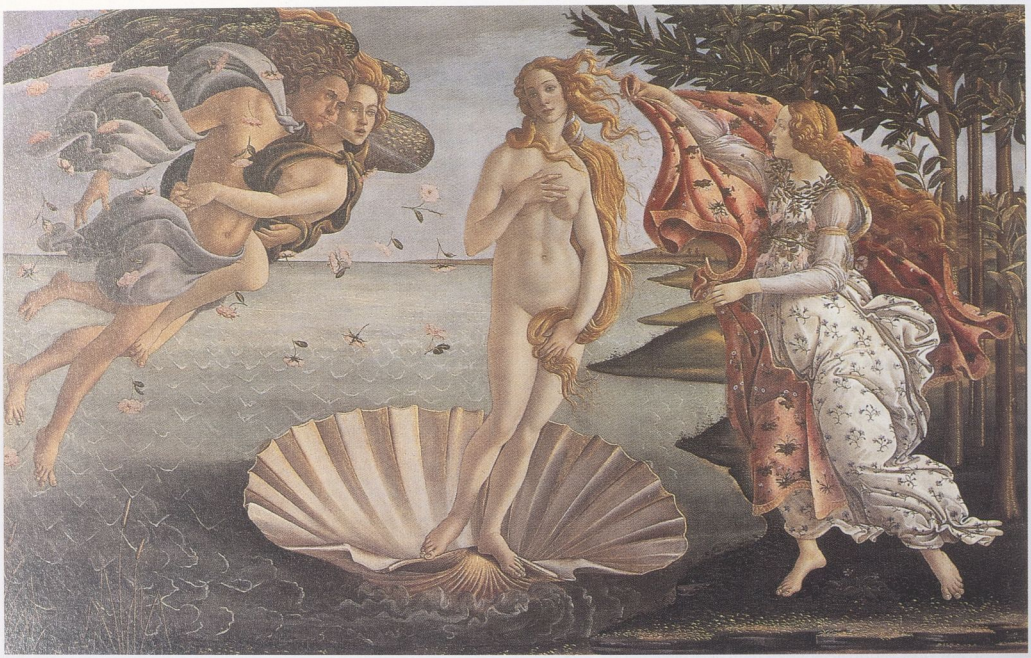
793. Sandro Botticelli, *Mars et Vénus.* 1482-1483. 69 x 173 cm. Londres, National Gallery.

778 n'est pas douteux : la complaisante *Adoration des Mages* méritait récompense. Ses retrouvailles avec la postérité, à la fin du XIXe siècle, ont cependant créé une équivoque. L'admiration suscitée alors par ses 792 deux chefs-d'œuvre « païens », la *Primavera* et la 795 *Naissance de Vénus,* entraîna d'illustres historiens à chercher le symbolisme néo-platonicien dont Botticelli aurait investi ces ouvrages. Aby Warburg et Erwin Panofsky, Ernst Gombrich et Edgar Wind contribuèrent à cette entreprise incertaine, avec toujours plus d'ingéniosité. Les Italiens s'abstinrent : trop sceptiques, sans doute.

De même qu'on a prétendu statufier Courbet en « imagier révolutionnaire », de même a-t-on voulu faire de Botticelli le secret interprète des « mystères païens » dont, croit-on, les hôtes de la villa Careggi faisaient leurs délices. En fait, le peintre des *Casseurs de pierres* ne commit jamais que quatre ou cinq tableaux à « signification sociale », sur plus d'un millier de numéros ; l'auteur du *Printemps,* sur plus d'une centaine d'ouvrages, ne peupla de divinités antiques qu'une poignée d'œuvres. Rien n'indique Botticelli ait vu là autre chose que de merveilleux prétextes à satisfaire l'*appetito di bellezza* célébré par l'entourage de Lorenzo. Sa seule passion était de saisir l'essence du mouvement par la course du dessin, de transfigurer le réel par le rythme inexhaustible de la ligne. Peu lui importait le sujet – poétique ou pieux, moral ou politique –, pourvu qu'il pût se livrer à son obsession. Il ne cherchait ni à charmer ni à séduire, encore moins à instruire ; il poursuivait une abstraction picturale à travers des formes imaginaires. Entre l'enchantement sentimental qu'engendraient ses madones et ses anges à la fin du siècle dernier et la « lecture » iconologique ou sémiologique de son paganisme sublimé, Botticelli a beaucoup… souffert. Ne pourrait-il avoir droit à un regard dépouillé de toute arrière-pensée ? Les simples dessins que lui inspira *La Divine Comédie* révèlent peut-être mieux que tous les discours la frénésie linéaire qui l'habitait.

Chez lui, la sensation précédait l'idée, et devançait le texte – fût-il de Politien. N'importe qui le vérifiera dans la salle des Offices où sont réunis quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, même si leur reproduction à des millions d'exemplaires les a banalisés. D'où vient la surprise du spectateur blasé, le feu qui s'empare de lui ? Soit la *Primavera,* cette allégorie riche en allusions savantes, réservées aux *happy few.* Comment imaginer face à ce tableau que Botticelli s'y fût employé avec exactitude et ponctualité à traduire picturalement un « programme culturel » ! Les lettres éducatives adressées par Ficin à Lorenzo di Pierfrancesco, jeune cousin du Magnifico, ont induit à penser que le *Printemps* pouvait être une sorte d'« horoscope symbolique » à l'usage de ce garçon de quinze ans : autrement dit, un ouvrage hautement philosophique, aux multiples implications, qui eût donc été exécuté vers 1477-1478, soit avant le voyage romain de Botticelli. Il me semble que cette hypothèse, qui eut longtemps ses partisans, ne résiste guère à une simple confrontation avec la Sixtine, car d'un côté nous enregistrons les efforts que fournit Botticelli pour venir à bout d'allégories laborieuses, et de l'autre, nous restons pantois devant le fabuleux enchaînement de ses

794 a, b, c. Sandro Botticelli, *Trois épisodes de l'histoire de Nastagio degli Onesti.* 1483.
Respectivement 83 x 138 cm, 82 x 138 cm, 84 x 142 cm.
Madrid, Museo del Prado.



795. Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus.* Vers 1485. 184,5 x 285,5 cm. Florence, Offices.

figures aériennes sur son merveilleux jardin des Hespérides. Dans une quintessence de naturalisme et d'expressivité, et avec une imagination allègre (« mais avec le *Printemps* nous nous trouvons devant un sujet imaginaire traité avec grande imagination, qui en fait l'originalité picturale », écrivait Herbert Horne en 1908), Botticelli, jouant alternativement de la tension et de la mélodie des lignes, réussit à donner forme et mouvement à une diversité de figures sans précédent qui se succèdent de droite à gauche comme dans un ballet. Elles nous paraissent habitées par cette incroyable légèreté qui parfois nous saisit au début du printemps : en état d'apesanteur.

C'était là l'ouvrage le plus singulier qui eût jusqu'alors vu le jour à Florence. Si les références littéraires étaient à l'époque nombreuses, l'évocation des mythes antiques ne s'appuyait encore que sur fort peu de références visuelles. On se livrait volontiers à des transpositions : le baptême du Christ, par exemple, servant de modèle pour la naissance de Vénus. Un vaste champ s'ouvrait donc à l'invention, et Botticelli n'en manquait pas. Non plus que du don d'observation. Son jardin botanique, où l'on a recensé pas moins de cent cinquante types de plantes, existe encore dans le parc de la villa Castello qui appartenait à Lorenzo di Pierfrancesco : on y retrouve la moitié des espèces représentées dans le *Printemps* ! Or on a vérifié que la majeure partie en fleurit entre mars et mai ! Et mai 1482 est la date du mariage dudit Lorenzo di Pierfrancesco, qui installa ce tableau nuptial dans une pièce jouxtant sa chambre, si l'on en croit l'inventaire de son palais florentin. Autrement dit, avec ou sans signification symbolique, Botticelli, peut-être conseillé par Politien, mais lui-même nourri de Lucrèce, d'Horace et d'Ovide, n'avait rien d'autre en tête que de peindre le miracle de la vie et de l'amour. Dans l'efflorescence printanière point une sensualité discrète. Voyez le sourire qu'esquissent les lèvres entrouvertes et le regard rêveur de Flora. Ce miracle s'accomplit avec la grâce de Lippi, la force de Castagno et la nervosité de Pollaiolo dans un climat d'« ineffable mélancolie », comme écrivait Pater.

Vasari trouva du « charme » au *Printemps* et à la *Naissance de Vénus* qui se trouvaient encore à Castello au milieu du Cinquecento. Vus ensemble, ces deux ouvrages ne pouvaient manquer de susciter une interprétation allégorique, le premier représentant l'*amor humanus,* le second l'*amor divinus.* Ce lieu commun platonicien ne résiste guère à l'examen car leur format et leur support sont différents (le premier sur bois, le second sur toile), et qu'il ne s'agit pas de la naissance mais de l'arrivée sur terre

de la déesse. Mais encore une fois, qu'importe le caractère initiatique ou non de cette Vénus qui fut du reste peinte quelques années plus tard, vers 1485, on ne sait pour qui ! Songeons plutôt au choc, qui n'avait rien de philosophique, qu'éprouvèrent les « esthètes » du XIXe siècle lorsqu'ils redécouvrirent ce nu à la fois radieux et impersonnel dans la *guardaroba* du Palazzo Vecchio ! Aucune « image » (avec *Mona Lisa* bien sûr) n'a peut-être été plus reproduite, exposée à l'usure du regard. Elle a bien résisté. La concentration et l'économie d'une composition dessinée avec clarté et fermeté, la simplicité presque schématique du paysage, la grâce retenue des figures, ces arabesques dans la froide tonalité du coloris, tout concourt à la fascination du spectateur. Quoi de plus détaché que cette divine apparition dont la subtile tristesse et l'incroyable blondeur devaient exciter le spleen des esprits en proie à la consomption esthétique. Cette fièvre est retombée aujourd'hui, mais la vérité reste peut-être que si l'on regarde trop longtemps Vénus jaillissant des flots, on ne peut plus voir qu'elle.

Botticelli peignit, lui, d'autres tableaux. Encore profanes, et encore à propos de mariages, tels *Pallas et le centaure* (Offices), *Mars et Vénus* (Londres) – vers 1482-1483. Le caractère allégorique du premier – la Chasteté maîtrisant la Luxure ? – est un peu encombrant ; en revanche, dans le second, l'œil ne se lasse pas de suivre l'agilité du dessin, l'assurance des formes, et l'on se moque de savoir pourquoi ou comment la déesse de l'Amour a réduit au sommeil le dieu de la Guerre. Tels le Christ mort et la Madone de l'Humilité (!), Mars et Vénus offrent au peintre l'occasion de déployer toutes ses ressources tant dans l'expression que dans l'art du raccourci. Les espiègleries des satyres confirmeraient, s'il en était besoin, que le plaisir de l'invention chez Botticelli l'emportait sur le poids des significations. Là aussi, naturel et beauté se confondent dans une fusion du rythme linéaire et de l'équilibre des masses. On croit parfois discerner une résurgence gothique dans l'arabesque botticellienne, mais celle-ci ne s'abandonne jamais aux délices d'une calligraphie irrationnelle. Elle court, vole comme un fouet, enlaçant son objet avec une ampleur toujours mesurée.

Les fresques de la villa Lemmi (Louvre), peintes en 1486, de nouveau à l'occasion d'un mariage, mêlent avec la même aisance personnages réels et

793

796. Sandro Botticelli, *Giovanna Tornabuoni* (?) *avec Vénus et les Grâces.* Vers 1483. 211 x 284 cm. Paris, musée du Louvre.

797. Sandro Botticelli, *Madone à la grenade.* 1487. Diam. 143,5 cm. Florence, Offices.

798. Sandro Botticelli, *La Calomnie.* Vers 1495. 62 x 91cm. Florence, Offices.

allégoriques – *Giovanna Tornabuoni avec Vénus et les Grâces* et *Lorenzo Tornabuoni présenté par la Grammaire à la Prudence.* Ce sont là des scènes pleines de vie, où l'harmonie des couleurs répond à la grâce des figures, et où la virginale idylle s'accompagne d'un soupçon de mélancolie. Ceci donne envie de savoir ce que Botticelli fut invité à peindre par Lorenzo, en 1490, en compagnie de Ghirlandaio, Filippino Lippi et Perugino, dans sa villa de Spedaletto. Hélas, il s'agit de l'unique commande importante du maître de Florence qui n'avait plus que deux ans à vivre, et il n'en reste aucune trace.

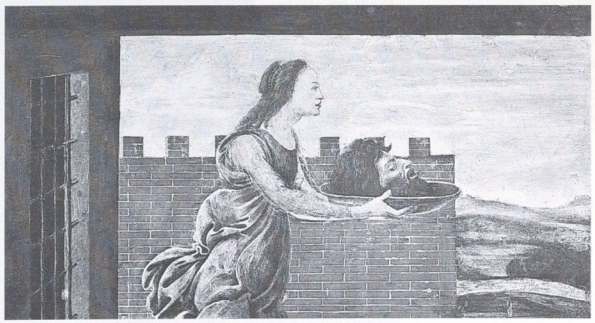
La composition telle que la conçoit Botticelli ne laisse rien au hasard, rien à l'improvisation, encore moins au rêve. Son dessin découpe les formes, les entrelace, les fait onduler sans grand souci des volumes ; sa gamme de couleurs est restreinte, clairement disposée ; la propagation de la lumière dans l'atmosphère, la fusion chromatique ne sont point son affaire ; son intérêt pour le paysage est limité, ponctuel. Pas de flou : chaque ligne joue un rôle actif et engendre le mouvement qui commande l'expression. Botticelli était un virtuose de la narration qui, outre les grands ouvrages allégoriques ou sacrés, se plaisait à peindre coffres et lits, boiseries diverses, etc. Il devint le maître de cet art du *cassone* dont Apollonio di Giovanni et Pesellino, au milieu du siècle, s'étaient fait les spécialistes, et que les ateliers de Francesco di Giorgio, de Biagio d'Antonio 394
et de Bernardo Stefano Rosselli continuaient de pratiquer avec succès. En 1483, toujours pour un mariage, il dessina quatre grands panneaux (trois au Prado, le quatrième dans une collection privée) inspirés d'une nouvelle de Boccace : l'*Histoire de Nastagio degli Onesti,* un sujet courtois plus cruel 794
qu'édifiant, où mœurs et costumes du Quattrocento étaient illustrés avec une exquise précision. Botticelli semble en avoir laissé l'exécution à ses assistants, ce qui souligne paradoxalement ses capacités d'invention : elles suffisent à assumer la vivacité et l'unité des épisodes.

Plus tard, vers 1495, il peignit un tableau de dimensions moyennes, qui fut son chef-d'œuvre de 798
peinture narrative : la *Calomnie* (Offices), un sujet célèbre pour avoir été traité par le non moins célèbre Apelle, et recommandé comme exemple d'*istoria* par Alberti. Nul doute que si celui-ci avait pu voir l'ouvrage de Botticelli, il en eût admiré la *bella invenzione* dont il invitait les peintres à faire preuve. Car non seulement notre peintre y est égal à lui-même dans l'agencement du mouvement expressif, mais il s'attache avec un soin particulier à montrer le caractère de chaque figure allégorique à travers gestes et visages – Innocence, Suspicion, Rancœur, Perfidie, Vérité, etc. Le dessin est plus flexible et incisif que jamais ; l'architecture, classique, pleine de fantaisie avec ses statues et ses bas-reliefs qui incluent la reproduction de quelques-uns de ses précédents ouvrages. Bref, c'est une fiction pleine de vie et de signification, où l'Antiquité est recréée avec une imagination autrement spontanée que chez Mantegna, avec aussi un brin de délire formel qui doit peut-être quelque chose à Filippino Lippi dont les extravagances envahissaient déjà Florence. Botticelli peignit-il ce tableau pour son plaisir ? On serait tenté de le voir comme un ouvrage d'humeur, ce qui était exceptionnel à l'époque. Mais, en fait, le sujet et le

répertoire sculptural évoquent vraisemblablement les promesses et les déceptions de la « Nouvelle Athènes », en ces temps de crise qui succédèrent à la mort de Lorenzo il Magnifico.

Quel écho eurent les œuvres profanes de Botticelli ? Son paganisme intellectuel et distingué ne semble pas être sorti d'un cercle étroit. Il eut cependant des rivaux dans le domaine mythologique : la rude imagination de Signorelli et la vision fantastique de Piero di Cosimo. Quant à sa veine mondaine, elle fut exploitée avec succès par Ghirlandaio dans ses cycles des grandes familles florentines. En fait, quantitativement, la production botticellienne resta vouée, comme il se devait, au catalogue sacré. Après la superbe *Madone du Magnificat*, on pouvait escompter des merveilles. Mais dans les années 1480, les thèmes religieux ne mirent pas en branle l'imagination de Botticelli. Quoique admirablement orchestrés, l'*Adoration des Mages* de Washington, vers 1482, ou la *Madone entre les deux saints Jean* de Berlin, en 1485, n'ont évidemment pas l'inégalable pouvoir du *Printemps* ou de la *Naissance de Vénus* qui leur sont contemporains. Les conventions ecclésiastiques paraissent avoir retenu le peintre, à moins que son esprit n'eût alors été trop enfiévré par les songes poético-philosophiques de l'entourage médicéen pour répondre aux exigences de la dévotion. Mais ces ouvrages, comme les suivants, comptent bien sûr moult parties d'une rare séduction où alternent mélancolie et vivacité. Le répertoire de Botticelli abonde ainsi en morceaux auxquels son inaltérable alacrité graphique conféra une expressivité saisissante et une sublime élégance.

Le canon de la beauté botticellienne s'affirma après 1485, dans son *Retable de saint Barnabé* (Offices) et plus encore dans sa *Madone à la grenade* (Offices), vers 1487, avec ses six anges groupés autour d'une Vierge infiniment triste, sur la surface concave d'un tondo (la *Madone du Magnificat* s'inscrivait, elle, sur une surface convexe !). Mais on doute que ces ouvrages suscitèrent une grande piété : ils comptent trop de passages d'une délicieuse distinction, et trop d'arabesques radieuses soulignant la grâce désenchantée des figures. L'*Annonciation* (Offices) que dessina Botticelli en 1489 (mais peinte par l'atelier), est tout simplement parfaite, achèvement suprême d'une séquence inaugurée par Donatello à Santa Croce plus d'un demi-siècle auparavant et où s'étaient successivement illustrés Angelico, Lippi, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, etc. La fluidité de la ligne obéit à un rythme que rien ne semble pouvoir arrêter, entraînant l'esprit du spectateur dans un mouvement dansant. Le regard tourne presque sur lui-même face à la petite *Madone adorant l'Enfant* de Washington ou au *Couronnement de la Vierge* des Offices, avec lequel se termine cette série d'œuvres religieuses aussi séduisantes à l'œil qu'indifférentes à l'âme.



799 a, b, c, d. Sandro Botticelli,
Retable de saint Barnabé, prédelle : *le Christ au tombeau*, 21 x 41 cm ;
la vision de saint Augustin, 20 x 38 cm ; *l'extraction du cœur de saint Augustin*, 21 x 40,5 cm ;
Salomé avec la tête de saint Jean Baptiste, 21 x 40,5 cm.
1487. Florence, Offices.

800. Domenico Ghirlandaio, *La Rencontre du Christ jeune avec le jeune saint Jean.* Vers 1470. 31 x 48,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Souvent la main de Botticelli court avec une sorte d'allégresse à la recherche d'une beauté qui n'est plus notre genre. Il faut regarder aux Offices ses panneaux de prédelle *(Retable de saint Barnabé, Couronnement de la Vierge)* pour mieux découvrir sa sensibilité picturale et sa vivacité narrative. On sent bien que sa méthode est aux antipodes de celle de Leonardo da Vinci ; son approche n'est pas « scientifique ». S'abandonnant à « ce qu'il y avait d'étrange ou de bizarre dans son tempérament », comme l'écrivit Horne, il devint à son retour de Rome celui que Berenson appela « *the greatest artist of linear design that Europe ever had* ». Surtout dans les thèmes profanes, une pléiade d'inventions visuelles jaillissait sans cesse de son imagination : l'originalité nous en échappe à force d'avoir été reproduites. Cette exceptionnelle fécondité avait sans doute besoin d'être stimulée et la dislocation de la cour médicéenne désorienta Botticelli. Il chercha et trouva une autre voie, éclairé si l'on peut dire par les prêches enflammés de Savonarole. Alors son art prit une tournure dramatique, sinon maniaque.

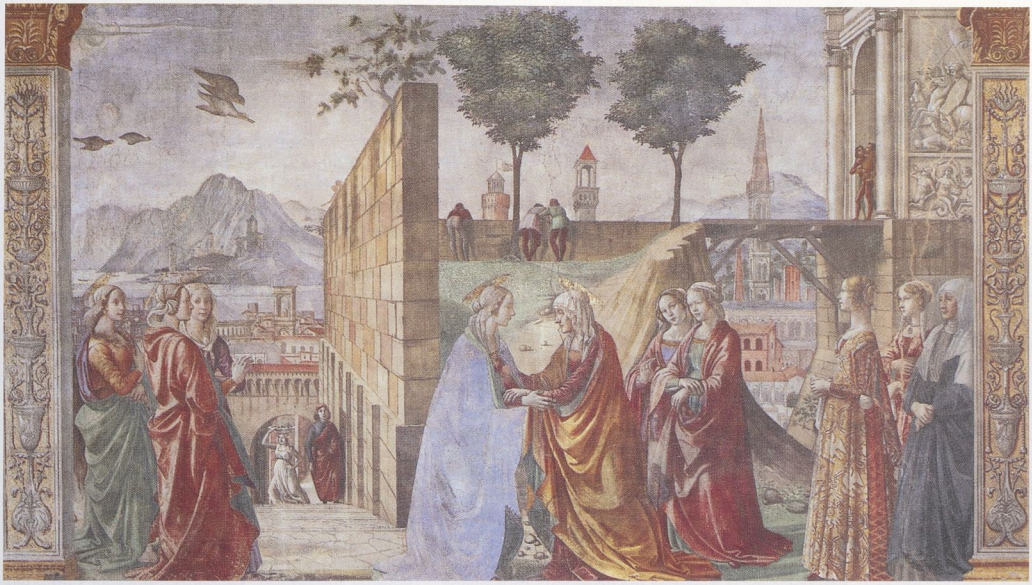
UN ART DE VIVRE

Grâce à un rapport d'un agent du duc de Milan sur les ateliers de Florence vers 1490, nous avons un rare exemple de critique d'art en cette fin du Quattrocento : « *Le cose sue hano aria virile et sono cum optima ragione, et integra proportione*[3] », écrivit celui-ci de Botticelli. Viril, le peintre de Vénus ? Ce n'est peut-être pas ainsi que le voyaient les lecteurs de Ruskin, de Pater ou de Proust.

Outre les mérites de Botticelli, ce connaisseur milanais examina ceux de Perugino *(« Le sue cose hano aria angelica, et molto dolce »),* de Filippino

801. Domenico Ghirlandaio, *La Confirmation de la règle.* 1483-1485. Florence, église Santa Trinita, chapelle Sassetti.

3. « Ses ouvrages ont un air viril et sont faits avec un excellent jugement et de parfaites proportions. »



802. Domenico Ghirlandaio, *La Visitation*. 1486-1490. Florence, église Santa Maria Novella.

Lippi (« *Le sue cose hano pur dolce non credo habiano tanta arte* ») et de Domenico Ghirlandaio (« *Le cose sue hano bona aria, et e homo expeditivo*[4] ») . La postérité a entériné grosso modo ces jugements. Le bon air et la manière expéditive de Ghirlandaio remportèrent, en particulier au siècle dernier, les suffrages de Crowe et Cavalcaselle : « La plus haute perfection du progrès accompli depuis deux siècles » ! Cette opinion nous laisserait perplexes si l'on oubliait qu'avant d'être une œuvre d'art, une fresque ou un tableau avait une fonction.

Dans la Florence riche et pacifiée de Lorenzo de' Medici, les singularités botticelliennes étaient prisées dans des cercles restreints, tandis que Ghirlandaio destinait ses très agréables scènes de famille à une clientèle « bourgeoise » qui appréciait de voir illustrer sa prospérité et ses mœurs sur les murs des églises où elle faisait ses dévotions. Ghirlandaio était un artiste « socioculturel » qui décrivait, dans ses fresques que tout le monde pouvait contempler et commenter, la vie harmonieuse de la classe dirigeante, en multipliant les portraits attentifs et fort aimables des notables florentins. Sa *bottega* était considérable : on y trouvait ses frères Davide et Benedetto, son beau-frère Sebastiano Mainardi, les peintres Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci et le jeune... Michelangelo. Grâce à lui nous pouvons imaginer la « Nouvelle Athènes » sous ses aspects les plus flatteurs. Le spectacle en est attrayant, reconnaissons-le, et parfois savoureux.

« *Pronto, presto, facile* », selon Vasari, Ghirlandaio avait fait son apprentissage dans l'atelier de Baldovinetti. Pendant les années 1470, il avait peu à peu retenu l'attention avec quelques fresques dans les environs de Florence : ses *Sainte Barbe, saint Jérôme et saint Antoine abbé* à Cercina, vers 1470, ses *Scènes de la vie de sainte Fina* à San Gimignano vers 1475 montrent qu'il avait parfaitement assimilé les découvertes accumulées par ses aînés depuis un demi-siècle. Il peignit avec la même aisance de traditionnels tableaux de piété à la manière de Verrocchio : une belle *Madone à l'Enfant* (Washington), une *Madone trônant entre quatre saints* (Pise), ainsi qu'une charmante *Rencontre du Christ jeune avec le jeune saint Jean* (Berlin). En 1480, ses deux fresques d'Ognissanti – *Saint Jérôme* et la *Dernière Cène* – confirment sa réputation naissante et le voici à Rome, en compagnie de Botticelli, Perugino et les autres, en 1481-1482. À son retour, il fut invité par Francesco Sassetti, riche banquier affidé des Medici, à décorer sa chapelle privée à Santa Trinita, entreprise qui dura de 1483 à 1485 et devait assurer sa renommée en même temps que celle de la Florence médicéenne.

800

801

Santa Trinita était une église franciscaine : la *Vie de saint François* s'y imposait. Le thème n'avait pas été traité à Florence depuis Giotto et Taddeo Gaddi. Six scènes avaient été choisies, ordonnées sur deux rangs : *Résurrection de l'Enfant, Renoncement de saint François, Confirmation de la règle,*

4. « Ses ouvrages ont un air angélique et très doux » ; « Ses ouvrages sont d'une pure douceur mais n'ont pas, je crois, autant d'art » ; « Ses ouvrages ont belle allure, et c'est un homme expéditif. »

Épreuve du feu, Stigmatisation, Funérailles de saint François. À la voûte, quatre *Sibylles* (peintes pour la première fois peut-être à cette échelle et, en tout cas, d'un grand effet) ; au-dessus du mur d'entrée, la *Vision d'Auguste*, et au bas du mur du fond, les donateurs, Francesco et Nera Sassetti, séparés par un retable avec l'*Adoration des bergers*. Les grisailles d'inspiration classique n'y manquaient pas car le commanditaire n'était pas seulement un homme de finance : il se piquait d'humanités, collectionnant pièces et textes romains avec d'autant plus d'ardeur que la famille de sa femme prétendait remonter à l'Antiquité !

Jamais les Florentins, riches, élégants, cultivés, ne s'étaient offert un tel spectacle à usage personnel. Et jamais ils n'avaient trouvé peintre si avenant. Celui-ci leur renvoya l'image qu'ils voulaient donner : les hommes les plus civilisés que la terre eût vus à ce jour. C'est un véritable *Who's Who* de Florence. On y reconnaît tour à tour Lorenzo de' Medici, flanqué de ses lieutenants Antonio Pucci et Francesco Sassetti ; puis les enfants Sassetti et les fils de Lorenzo, accompagnés par Politien (lequel figure deux fois, on ne sait pourquoi) ; et enfin Ghirlandaio soi-même, fièrement campé, auprès de Mainardi (confirmation de l'ascension sociale des peintres dans la Florence médicéenne). Tous pleins de vie et de distinction : admirables, et ils sont là pour se faire admirer ! Ghirlandaio n'était pas moins avisé que ses commanditaires et modèles, aussi les peignit-il maîtres d'eux-mêmes, sinon de l'univers, affichant leur confiance dans l'avenir à travers leur progéniture. Convenons-en : on ne détourne pas sans regret le regard de cette très engageante société, bien qu'on puisse se demander s'il est vraisemblable que ces nobles seigneurs et belles dames (des banquiers, en fait, pas des hommes d'armes, qui témoignent ainsi de la supériorité de la finance sur l'épée !) aient été aussi distingués, aussi affables. Une pensée pour saint François, le Povero : il eût été bien étonné de se voir en si élégante compagnie !

803. Domenico Ghirlandaio, *La Naissance de la Vierge*. 1486-1490. Florence, église Santa Maria Novella.

Pour compenser cette exhibition profane, Ghirlandaio, qui savait apparemment tout faire, exécuta une *Adoration des bergers* dont le mérite relève surtout de l'histoire de l'art car c'est un tableau clef pour mesurer la pénétration flamande à Florence en cette fin du Quattrocento. L'impact du grand *Triptyque Portinari* d'Hugo Van der Goes, arrivé sur les 846.
bords de l'Arno en mai 1483, saute aux yeux. Il ne s'agit plus d'une influence insidieuse comme chez Piero della Francesca ou Giovanni Bellini, ni d'une adaptation de la technique septentrionale comme chez Antonello da Messina ou Vincenzo Foppa, mais bien d'un emprunt *senza vergogna*. Lorsqu'on joue à déceler l'apparition du microcosme flamand dans la forme italienne, on confond souvent l'essentiel et l'accessoire. En fait, un peintre peut bien emprunter ici ou là ce que bon lui semble, l'important est ce qu'il en fait ! Or on voit ici les limites de Ghirlandaio : peintre à la mode, il suivit la mode. Son *Adoration des bergers* est de la très belle ouvrage, mais elle n'est jamais qu'une synthèse que l'on serait tenté de dire « académique ».

Ne soyons pas injustes : grâce à Ghirlandaio, nous pouvons imaginer l'art de vivre des grandes familles florentines. Suivons-le donc de Santa Trinita à Santa Maria Novella où, passant sans transition d'un chantier à l'autre, il s'en fut peindre, de 1486 à 1490, pour Giovanni Tornabuoni – un rival de Francesco Sassetti dans la faveur de Lorenzo – les *Scènes de la vie de la Vierge et de saint Jean Baptiste*. Là encore rien ne manque, ni l'ampleur décorative avec ses vastes architectures ornées de colonnes et ses frises antiquisantes, ni le calme et la sérénité des patriciens et patriciennes très élégants qui font une aristocratique figuration autour de la Vierge. La
Visitation et la *Naissance* constituent à cet égard des 802.
morceaux de choix, nobles et harmonieux. On se souvient pourtant de Filippo Lippi peignant vingt
ans plus tôt, à Prato, ses *Scènes de la vie de saint* 427
Jean Baptiste et l'on constate que Ghirlandaio n'évite pas le pastiche, la vivacité en moins, la dignité (ou le conformisme) en plus. Jusqu'à la citation : la jeune femme portant un panier de fruits sur la tête dans la *Naissance de saint Jean Baptiste*. Mais ne soyons pas mesquins : nous avons là, devant nous, Marsile Ficin, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano, Demetrius le Grec, bref la fine fleur de l'humanisme florentin ; Florence y est à son apogée et ses femmes sont si belles...

Vasari admirait à juste titre le dessin d'une précision quasi mathématique de Ghirlandaio. Quel équilibre dans la mise en scène et que de visages séduisants ! On comprend que ces fresques aient été attentivement étudiées par Raphaël. On croit en outre que Michel-Ange passa un an sur les échafaudages de Santa Maria Novella... Lorsque Ghirlan-

daio mourut de la peste à quarante-quatre ans, en 1494, il ne laissa que des regrets. Son art surpassait la renommée de Scopas et d'Apelle, proclamait-on. Parvenu au faîte d'une lignée inaugurée par Masaccio, Fra Angelico et Filippo Lippi, il avait atteint la perfection qu'espéraient ses clients, en allégeant la monumentalité de ses prédecesseurs et en mettant en quelque sorte la géométrie de l'espace à la portée de tous. De cette élégante banalisation de leur cérémonial, de cette sublime célébration de leur vie quotidienne, les Florentins ne revenaient pas : ils se trouvaient magnifiques. Ce n'est pas ce que pensait Savonarole qui crut voir la main du démon dans ces mondanités où le sacré succombait sous le profane.

Il est vrai que, dans la peinture religieuse, Ghirlandaio ne faisait guère preuve d'originalité, sinon de foi. Citons sa brillante *Madone avec anges et saints* (Offices) de 1484, où l'on perçoit la présence de Lippi et de Verrocchio, la minutie flamande en plus ; et ses *Adoration des Mages* de 1487 (Offices) et de 1488 (Florence, Ospedale degli Innocenti) qui sont des ouvrages copieux, assez indifférents et tout à fait convenables. Sa *Visitation* de 1491, au Louvre, mérite peut-être plus de considération pour l'aspiration au classicisme qui l'anime. Au Louvre se trouve aussi son tableau le plus célèbre grâce à – ou en dépit de – son caractère sentimental : le *Portrait d'un vieillard et d'un jeune enfant,* vers 1486. Là Ghirlandaio a su prendre aux Flamands ce qu'ils avaient de meilleur pour satisfaire sans doute la tendresse d'un grand-père et de son petit-fils. Dans ce sujet d'une rare simplicité, l'illustrateur des splendeurs florentines semble avoir voulu mettre une émotion qui ne lui était pas coutumière.

Florence avait connu une brève éclipse picturale dans les années 1460 par rapport à l'effervescence de l'Italie du Nord. Le triomphe de la « Nouvelle Athènes » avait été le fruit d'une oligarchie de grandes familles liées aux Medici qui s'entouraient de poètes et de philosophes, et se complaisaient à rejouer l'Antiquité, avec la bénédiction de l'Église. Ces familles avaient saisi le pouvoir de la peinture, entrevu par leurs prédécesseurs, et n'hésitaient pas à apparaître en pied au milieu des scènes les plus sacrées. Il n'y eut guère de grands projets monumentaux dans les années 1470-1480 à Florence ; il s'y développa, en revanche, un intérêt marqué pour l'individu : son intelligence, sa réussite. Dans un tel climat politique et intellectuel, l'adulation de soi

804. Domenico Ghirlandaio, *Portrait d'un vieillard et d'un jeune enfant.* Vers 1486.
62,7 x 46,3 cm.
Paris, musée du Louvre.

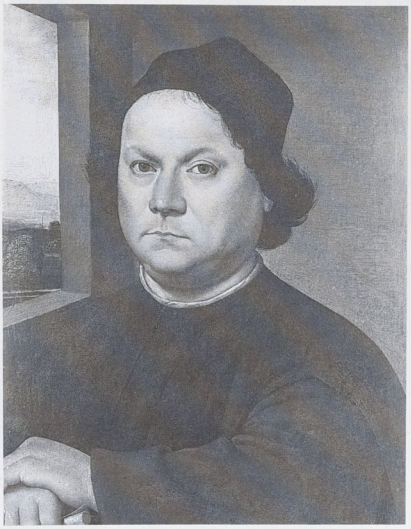
sinon l'aspiration à l'immortalité devenait naturelle ou, disons mieux, légitime.

Ces sentiments s'étaient déjà brillamment manifestés à Ferrare, à Mantoue, à Urbino. Les Medici et leurs amis s'y livrèrent avec quelque retard par rapport aux Este, aux Gonzague ou aux Montefeltro : prudence de banquiers ? Ils se servirent habilement des artistes, jusqu'à les envoyer en mission à Rome ou à Milan. Ceux-ci virent ainsi leur position sociale s'améliorer, au point de s'autoportraiturer au milieu de leurs commanditaires. À la fin des années 1480, Florence était redevenue un pôle d'attraction : Perugino y ouvrait un atelier et Signorelli y peignait (pour Lorenzo de' Medici) deux de ses chefs-d'œuvre. La mort prématurée de Lorenzo allait ouvrir une période de crise attisée par le fanatique Savonarole, mais la fécondité artistique du *genius loci* ne diminua pas, même si elle prit une tournure anticlassique avec Filippino Lippi, Piero di Cosimo et le dernier Botticelli. Après quoi, à l'aube du Cinquecento, ce fut le retour de Vinci, l'essor de Michel-Ange et l'envol de Raphaël, tandis que via la papauté (Léon X était le fils de Lorenzo et Clément VII, fils posthume de Giuliano, son neveu), Rome devint un apanage florentin.

XXXIII

Les itinérants

En 1482, lorsque Pietro Perugino et Luca Signorelli quittèrent le chantier de la Sixtine, ils n'avaient pas l'implantation florentine de leurs collègues. Perugino se mit donc à pérégriner entre Pérouse, Rome et Assise, et Signorelli entre Pérouse, Cortone, Sienne, Volterra et peut-être Urbino. Mais l'un et l'autre allaient regarder vers Florence. On pourrait écrire sur eux deux *Vies parallèles :* débuts obscurs, où ils éprouvèrent l'ascendant de Piero della Francesca ; collaboration étroite (les Offices conservent une *Crucifixion avec saints* qu'on leur a souvent attribuée) qui s'acheva sur le chantier romain ; et attirance partagée pour l'astre florentin. Puis leurs orbites se séparèrent et ils développèrent des styles antagonistes : au dynamisme plastique de Signorelli s'oppose la douce limpidité de Perugino. Répondant (trop) aux pieuses exigences des commanditaires, Perugino versa dans le sublime avec une suavité qui lui valut jusqu'en Italie du Nord un succès considérable pendant plus de vingt ans ; obéissant à une vision plus rude mais aussi plus mouvementée, Signorelli connut des hauts et des bas. Enracinés dans le Quattrocento, la haute Renaissance les éclipsa et ils achevèrent leur existence la même année, 1523, c'est-à-dire après la mort de Vinci et de Raphaël. Et ils connurent la même destinée posthume : célèbres à la fin du XIXe siècle comme précurseurs des « génies » rivaux, Raphaël et Michel-Ange, ils souffrirent de la modernité qui ressuscita Piero della Francesca et les ravala au rang d'artistes de transition.



806. Pietro Perugino, *Autoportrait.* Vers 1496. 50 x 37 cm. Florence, Offices.

« *ARIA ANGELICA ET MOLTO DOLCE* »

Le *dolce aria* valut à Perugino une vaste clientèle. Point de grand musée qui ne possède un échantillon de son art abondant dont la plus large part se trouve néanmoins à Florence, à Pérouse et à... Paris. Son grand tort est à nos yeux de paraître aussi peu « intellectuel », face à Botticelli ou à Vinci. Berenson pouvait bien vanter la clarté de sa composition spatiale, son goût de la symétrie, bref « ce sens de l'identification avec l'univers qui constitue l'essence même de l'émotion religieuse », il est difficile de ne pas éprouver un sentiment de monotonie devant ces images parfaites dont le gracieux mysticisme oscille entre la langueur et l'extase. Il fallait être Ruskin (en 1874) pour penser que « le monde, l'univers [y] apparaissent divins : toute tristesse s'efface dans l'harmonie générale, toute mélancolie dans la paix ». En fait, la manière « angélique » de Perugino ne satisfait guère notre goût, ce musée de cire empli de madones et de saints exsudant leur élégante tendresse nous laisse assez froids. Du moins avant d'avoir lu ce qu'en pense Vasari.

805. Pietro Perugino, *Saint Sébastien.* Vers 1495. 176 x 116 cm. Paris, musée du Louvre.

« *Fu Pietro personna di assai poca religione* [1]. » Se peut-il que le plus grand fournisseur d'images pieuses du Quattrocento eût été un mécréant ? Ses

1. « Pietro était un individu d'assez peu de religion. »

806

807. Pietro Perugino, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean.* Vers 1500 (?). 67 x 44 cm. Londres, National Gallery.

deux *Autoportrait,* l'un proche de la cinquantaine (Offices), l'autre l'ayant dépassée (Pérouse), nous offrent un début de réponse. On est tenté d'y voir un solide patron de *bottega,* sûr de son métier et attentif au gain, sans état d'âme. Rien d'un rêveur ni d'un passionné, en tout cas. Surprenants ouvrages, au demeurant, qui ne fardent pas la réalité. Perugino y pratique à l'égard de lui-même une vérité psychologique fort éloignée de son habituelle production comme de ce que l'on pouvait alors voir à Florence et en Italie centrale.

Quand il le voulait, il pouvait donc ne pas être insipide. Ses premières œuvres ne manquaient du reste pas de fermeté : elles mêlent l'influence de Verrocchio à celle de Piero. Puis son sens de l'espace, son aisance à établir une mise en scène limpide et des rapports harmonieux entre les figures s'affirmèrent. Maître du décor architectural classique et surtout du paysage ondulant sous la lumineuse douceur d'un vaste ciel azuré, ses compositions devinrent répétitives, mécaniques. De ses rencontres avec la Florence néo-platonicienne de Lorenzo de' Medici, il avait su tirer une recette propre à satisfaire l'aspiration à la sérénité et le besoin de calme contemplatif de ses clients. Pourtant, l'évasion poético-philosophique n'était pas son affaire, ni le souci d'autocélébration : Botticelli et Ghirlandaio pouvaient dormir tranquilles. Il s'essaya rarement à traiter un sujet mythologique et ne peignit guère les grandes familles. Ce sont les dévots qui firent sa fortune et, quelles qu'eussent été ses croyances, il leur en donna pour leur argent.

Pendant la décennie postérieure aux fresques de la Sixtine – 1482-1492 –, Perugino élabora une série d'ouvrages d'une parfaite pureté de conception, exécutés avec une technique minutieuse : on y trouve les prototypes de sa production ultérieure. Celle-ci s'avéra tellement standardisée qu'elle pose souvent des problèmes chronologiques. Ainsi la *Madone à l'Enfant avec saint Jean* de Londres semble-t-elle la 807
première d'une longue séquence aux uns, et plutôt une fin de série aux autres. Le tondo avec sa *Madone à l'Enfant trônant entre deux saints* (Louvre) a une nombreuse descendance (Offices, Vienne, Chantilly, Crémone, etc.). Peut-on le traiter de chef-d'œuvre, alors que sa perfection n'inspire qu'indifférence ? Si Perugino entendait être l'artisan peintre de son temps le plus recherché, il fit ce qu'il fallait.

Cependant, quatre ou cinq de ses tableaux devraient suffire à le réhabiliter. Regardons le triptyque dit *Galitzin* avec la *Crucifixion, la Vierge et les* 809
saints (Washington), vers 1485, où les personnages, prenant la pose d'une extatique contrition, sont délicatement placés de chaque côté d'un Crucifié impavide et très symbolique : pas un geste, pas un cri, mais alentour et à perte de vue, un paysage fabuleux d'une grande précision. Rien de stimulant à première vue, mais, sans qu'il nuise le moins du monde à l'ampleur de la vision, quel soin dans le détail ! Et quelle monumentalité pour un ouvrage dont les dimensions sont seulement d'environ un mètre sur un mètre vingt !

Ce peintre, sédatif s'il en fut, s'attaqua avec un succès étonnant à un sujet aussi tragique que celui de la *Pietà* (Offices). Une récente restauration en a restitué la lumière crépusculaire qui unifie la scène, et la plasticité des figures, inscrites dans une solen-

nelle perspective architecturale. Le cadavre du Christ a, comme l'observa Vasari, la froide rigidité qui sied ; la Vierge contemple son Fils avec un désespoir non moins glacé. Le fidèle est invité à une contemplation d'ordre hypnotique, sinon métaphysique.

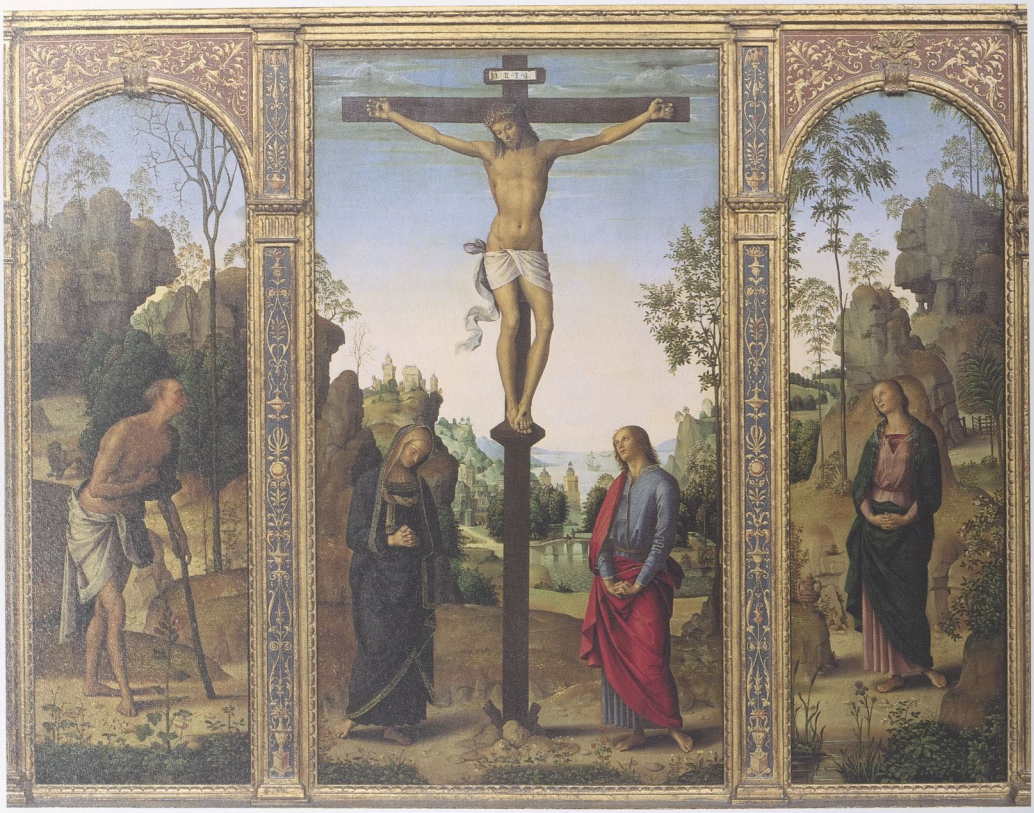
Mais à quoi peuvent bien songer les apôtres Bartholomé et Philippe en assistant (?) à la *Vision de saint Bernard* (Munich), peinte au début des années 1490 ? Voilà assurément une œuvre d'un incontestable classicisme, fût-il « prématuré », pour reprendre l'expression de Longhi. Avec son habituel goût de la symétrie, Perugino y suit son penchant pour la placidité des figures installées devant une sobre et rigoureuse perspective architecturale qui se perd dans le plus paisible des paysages. Tout cela n'est-il pas admirable ? Trop. C'est idéal pour la dévotion tranquille, et lénifiant pour le spectateur d'aujourd'hui. Celui-ci se réveillera pourtant face au polyptique de la collection Torlonia, avec, en haut, la *Crucifixion* flanquée de l'*Annonciation,* et en bas la *Nativité :* daté de 1491, cet ouvrage a la fraîcheur d'un matin d'été, comme le disait Berenson. La mort du Christ elle-même accède à la sérénité dans un paysage édénique. L'art de Perugino est là à son sommet. Il s'y maintient dans l'*Apollon et Marsyas* du Louvre, considéré au XIXe siècle comme de Raphaël, et dans le *Saint Sébastien,* au Louvre également : ces deux tableaux bénéficient d'un traitement quelque peu équivoque du nu masculin, ô combien différent des musculatures en mouvement de Signorelli, et qui s'accorde souverainement avec l'onctuosité un peu ténébreuse des paysages.

Perugino s'installa à Florence au début des années 1490 et il y atteignit son pinacle. Il avait quarante-quatre ans, se maria mais ne cessa pas de voyager. Après la mort de Ghirlandaio, sa *bottega* devint la plus achalandée. Pour la première fois, un peintre non florentin l'emportait sur ses confrères locaux – Domenico Veneziano, cinquante ans plus tôt, y avait échoué. Dès lors, sa réputation gagna toute l'Italie et au-delà. Sa gloire était universelle : l'*« aria angelica et molto dolce »* de ses figures transportait ses contemporains. Retables et fresques se succédaient sans répit. Trois de ses ouvrages indiquent que son activité débordante ne lui avait rien fait perdre de sa maîtrise : c'est le *Portrait de Francesco delle Opere* (Offices), daté de 1494, où l'accord entre le modèle et le paysage laisse loin derrière ce que les peintres florentins, à l'exception de Vinci, avaient accompli jusqu'alors dans ce registre. C'est la *Lamentation sur le Christ mort* (Florence, Palazzo Pitti), datée de 1495, sujet de caractère monumental traité avec une délicatesse qui annonce Raphaël, Fra Bartolomeo, etc. Et c'est la grande fresque de la *Crucifixion* (Florence, Santa Maria Maddalena dei Pazzi), achevée en 1496, chef-d'œuvre de noblesse et de simplicité, avec ses figures rêveuses placées devant un vaste paysage inhabité. On mesure là les extraordinaires capacités de Perugino car cette invitation à la méditation, peinte pour une somme modique à l'usage de moines cisterciens, fut exécutée avec une étonnante célérité : nous n'en admirons que mieux la sensibilité avec laquelle ce « mécréant » savait répondre à l'attente de ses clients.

Peu de temps après, la très riche corporation des changeurs de Pérouse voulut faire décorer le Collegio del Cambio, et il y eut unanimité pour s'adresser à Perugino qui était, il est vrai, l'enfant glorieux du pays. Le programme assigné était complexe. Sur les murs, au-dessus d'une galerie de héros antiques, des scènes religieuses – la *Transfiguration,* la *Nativité,* et l'*Éternel avec prophètes et sibylles* – font face à des épisodes illustrant les vertus – *Prudence et Justice, Force et Tempérance.* Par ailleurs, la voûte est dédiée à des divinités païennes, nichées dans des médaillons entourés de « grotesques ». Ce pot-pourri de sacré et de profane est assez indigeste. Perugino était accablé de commandes : une fois encore pourtant, ses clients se déclarèrent satisfaits et il fut si content de lui qu'il ajouta son autoportrait en une sorte de trompe-l'œil, avec l'inscription suivante : « Pietro Perugino, peintre insigne. Si l'art de la peinture était perdu, il l'a retrouvé. Si nul ne l'avait inventé, il fut le premier à le faire. » Qui dit mieux ?

Mais son déclin avait commencé. À force de peindre les madones et les saints interchangeables

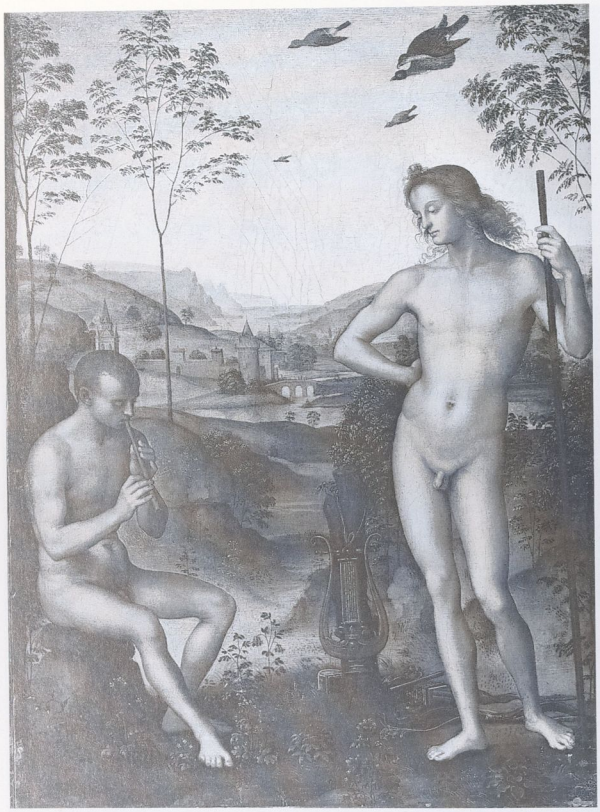
808. Pietro Perugino, *La Vision de saint Bernard.* 1493. 173 x 170 cm. Munich, Alte Pinakothek.



809. Pietro Perugino,
Triptyque Galitzin.
Vers 1485.
101,3 x 117,5 cm.
Washington,
National Gallery of Art,
Andrew W. Mellon Collection.

810. Pietro Perugino,
Lamentation sur le Christ mort.
1495.
214 x 195 cm.
Florence, Palazzo Pitti.

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com



811. Pietro Perugino, *Apollon et Maryas.* 1495. 39 x 29 cm. Paris, musée du Louvre.

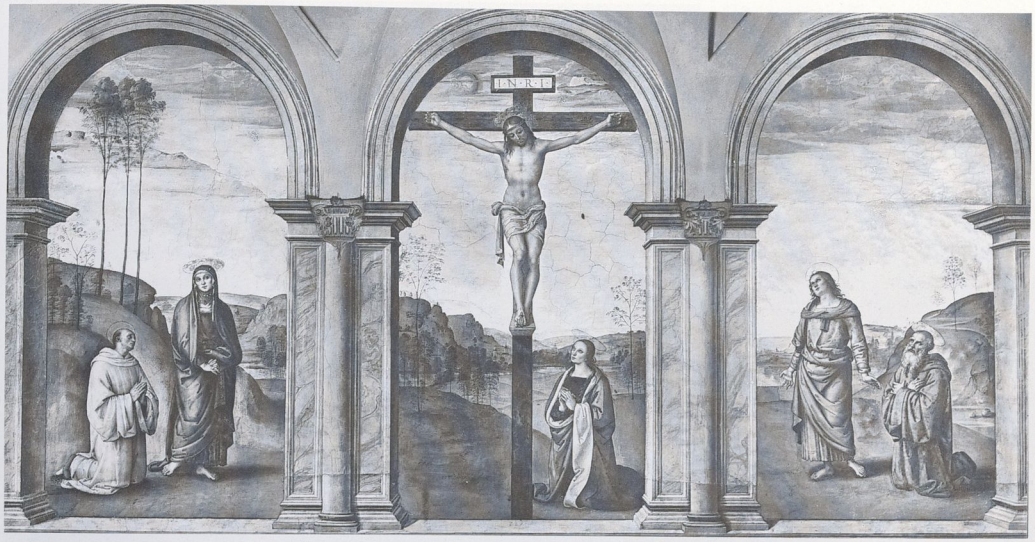
qu'on lui réclamait partout... Cependant, il eut encore quelques belles réussites, bien que répétitives, telle que le *Mariage de la Vierge* (Caen), vers 1502-1504, où il n'est pas interdit de voir l'esprit sinon la main de Raphaël. Vers 1499, Perugino avait accueilli dans son atelier le jeune Urbinate, âgé de seize ans. Fatale erreur ! Il n'eut plus qu'à rentrer à Pérouse, tandis que son génial élève s'en allait triompher à Rome après avoir assimilé à Florence les leçons de son préclassicisme. Le dernier succès de Perugino fut la visite d'Isabella d'Este et l'insistance qu'elle marqua auprès de lui. Elle en obtint un tableau allégorique pour son *studiolo* de Mantoue : ce fut la *Lutte de l'Amour et de la Chasteté* (Louvre). Mais ce sujet n'inspira visiblement pas le peintre – et la marquise fut la première déçue.

S'il était peu porté sur la mythologie, Perugino avait su, en revanche, réaliser une stupéfiante adéquation entre sa pratique et les apaisements spirituels qu'attendait sa clientèle. Il traversa du reste sans encombre la période de frénésie religieuse suscitée par Savonarole : il est vrai que celui-ci ne pouvait dénoncer ni mondanité ni paganisme dans sa peinture. En fait, le plus admirable dans cet étalage mystique n'est-il pas que l'artiste fût un sceptique ? Est-il possible, comme le prétend Vasari, qu'il eût été plus sensible à l'argent qu'à l'immortalité de l'âme ? On s'en étonne d'autant plus que, malgré ses faiblesses, il laisse une profonde impression au spectateur qui vient à lui sans être prévenu. Quel idéal se cachait donc derrière ces chefs-d'œuvre de sereine contemplation ? Même si ce paradis n'est pas le nôtre, pouvons-nous le refuser sans examen ?

UN GÉNIE PROVINCIAL

Si l'on comprend sans peine que le « goût de notre temps » se soit détourné de la douceur péruginesque (même Raphaël n'échappe pas à cette disgrâce), la désaffection dont souffre dans une moindre mesure Luca Signorelli relève de deux raisons contradictoires : il paraît faible face à la puissance de Michel-Ange, et il semble rude à côté de l'ambiguïté d'un Botticelli ou d'un Vinci. À quoi s'ajoute l'inégalité d'une production qui se révèle souvent supérieure dans le détail, en particulier dans les fonds et dans les panneaux de prédelle, mais s'avère parfois médiocre dans la conception d'ensemble, surtout des grands tableaux religieux. Plus encore que Perugino, Signorelli fut un artiste de transition : si le premier est protoclassique, le second recèle une inquiétude, sinon un tourment, qu'il serait abusif de dire maniériste, mais où l'on distingue des singularités, voire des bizarreries, annonçant celles de Filippino Lippi et de Piero di Cosimo. Contrairement à Perugino qui s'y vautre avec volupté, on sent Signorelli comme engoncé dans les normes ecclésiastiques. Lui qui a le sens du mouvement et de l'action nous donne l'impression d'être entravé par les pieuses exigences. Lui qui sut jouer du nu avec une intensité sans précédent semble hésiter à aller jusqu'au bout de ses moyens.

Il avait déjà dépassé la trentaine quand il commença à s'affirmer. À la fin des années 1470, en proie à des influences contradictoires, il tâtonna sur les voûtes et les murs de la sacristie de Loreto, nous l'avons vu. Après son apprentissage auprès de Piero della Francesca, sa découverte de Pollaiolo et de Botticelli à Florence et probablement un séjour à Urbino où il croisa Francesco di Giorgio, Melozzo da Forlì, Bramante et où il vit sans doute des œuvres d'Ercole de' Roberti, il avait l'embarras du choix, pour ainsi dire. Il oscilla entre un dessin nerveux et des formes monumentales : à la Sixtine, il n'avait pas encore trouvé sa voie. Il dut attendre 1484 pour



812. Pietro Perugino, *La Crucifixion.* 1496. 480 x 812 cm. Florence, église Santa Maria Maddalena dei Pazzi.

produire une œuvre à la fois inachevée et prometteuse : le *Retable de saint Onofrio* (Pérouse, musée du Duomo). La monumentalité de sa composition – la Madone sur un trône surélevé, les saints échelonnés sur deux plans – évoque les Ferrarais. Certains détails sont empruntés au *Triptyque Portinari* parvenu à Florence l'année précédente, mais l'ange musicien assis au pied du trône, avec ses jambes écartées, son ventre dodu et sa tête penchée sur son instrument, c'est tout Signorelli : premier exemple de ces figures sophistiquées qui ponctueront son œuvre. Dans un panneau de prédelle, qui daterait de la même époque, la *Naissance de saint Jean Baptiste* (Louvre), s'inscrit, étonnante irruption, une silhouette de profil à contre-jour, dans l'embrasure d'une porte où s'engouffre la lumière. Hâtivement péremptoire, comme toujours, Malraux écrira : « Le surprenant détail du Signorelli du Louvre est sans postérité chez Signorelli. » En réalité, nous verrons maintes fois le peintre chercher ainsi sa liberté, comme en marge de son sujet.

Confronté aux dernières productions florentines, Signorelli ne tenta pas de concurrencer les prestigieuses mises en scène de Ghirlandaio. Il préféra relever le défi botticellien. Sa *Madone à l'Enfant entourée de saint Jean et saint Joseph* (Rome, collection Pallavicini) était peut-être un tondo à l'origine : Signorelli y manifeste son attirance pour la pureté de profils tracés d'une ligne nette et tendue. Commandée après 1485 pour une église de Volterra, sa solennelle *Circoncision* aujourd'hui à Londres révèle cependant une dernière tentative d'unir le lumineux espace de Piero et la vivacité expressive d'Ercole de' Roberti. C'est seulement à la fin des années 1480 que Signorelli se montra capable de rivaliser avec Botticelli : il avait près de quarante ans lorsqu'une visite de Lorenzo de' Medici à Cortona lui en donna

813. Luca Signorelli, *La Circoncision.* Après 1485. 259 x 180 cm. Londres, National Gallery.

814. Luca Signorelli,
Retable de saint Onofrio.
1484.
221 x 189 cm.
Pérouse, Duomo.

815. Luca Signorelli,
Madone à l'Enfant.
Vers 1490.
170 x 117,5 cm.
Florence, Offices.

816. Luca Signorelli,
La Naissance de saint Jean Baptiste.
Vers 1484.
33 x 70 cm.
Paris, musée du Louvre.

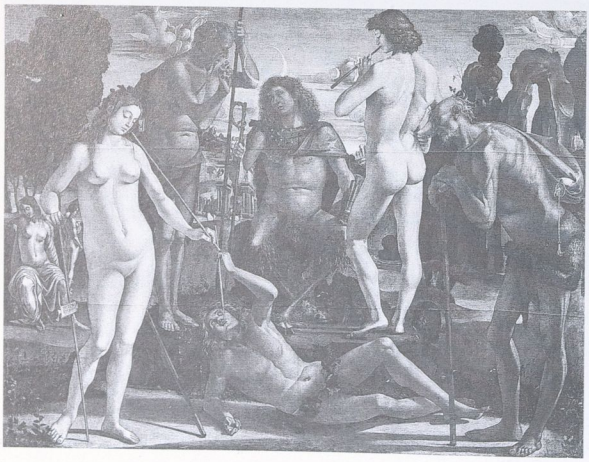
l'occasion. Stimulé par l'ambiance poético-philosophique de la cour médicéenne, il conçut, on ne sait quand exactement, l'*Éducation de Pan,* que Berenson appela « *one of the few most fascinating work of art in our heritage* ». Hélas, il nous est interdit de vérifier ce jugement car les dieux n'empêchèrent pas ce tableau d'être détruit en 1945 à Berlin. 818

Il n'en reste qu'une photo. C'est assez pour admirer l'invention, et pour errer en quête de « signification ». On a tout envisagé dans cette optique : l'allégorie champêtre, Virgile et Pétrarque, la mythologisation des avatars médicéens, la célébration de la dynastie, une évocation de l'Arcadie ou de l'âge d'or, etc. « C'est de toute façon cette notion poétique et mystique de Pan, dont faisait déjà état Servius au IIe siècle, qui commande le tableau de Signorelli » (?), n'a-t-on pas hésité à écrire avec la pédanterie de rigueur. Mais qu'est-ce qui commanda chez le peintre cette exaltation du nu comme expression de la forme ? Qu'est-ce qui ordonna ce dépouillement monumental ? Quelle géniale impulsion put saisir cet artiste, certes de talent, mais que rien n'avait distingué jusqu'alors, et qui projeta soudain sa peinture au-delà de ses conventions ? Le programme humaniste n'en fournit manifestement que le prétexte.

Signorelli n'était pas le premier à avoir étudié le nu dans les sarcophages : avant Pollaiolo, Masaccio *(Adam et Ève chassés du paradis),* Uccello *(Le Déluge),* et Piero della Francesca *(La Mort d'Adam)* en avaient fait leur profit, sans s'y attarder. Botticelli, à son tour, venait de proposer une version presque immatérielle de la nudité. Invité à invoquer les supposées sagesse et beauté des temps immémoriaux, Signorelli entreprit d'en offrir une vision primordiale : ses nus, taillés au ciseau, d'une plasticité soulignée par le clair-obscur, se dressent dans une nature à la fois élégiaque et héroïque. Rien moins que seyantes, ses divinités sculpturales dévoilent des croyances et rites antiques où l'on se plaisait alors à chercher l'écho sinon l'origine des valeurs chrétiennes. Dans le sillage de la *Naissance de Vénus,* Signorelli renversait un tabou : il ouvrait la voie aux rêves païens, auxquels Piero di Cosimo donna bientôt une expression sauvage, presque hallucinatoire, mais plus encore à la violente innocence dont Michel-Ange osa revêtir le Christ du *Jugement dernier.* Signorelli s'autorisa lui-même cette audace dans le tondo de la *Madone à l'Enfant* (Offices) : les figures nues d'un idyllique âge d'or y accompagnent la scène, la santé des corps arcadiens répondant à la tendresse de la Vierge dont le visage pivote lentement vers les premiers pas de l'Enfant. 373 418, 545 815

Signorelli ne créait pas tous les jours des chefs-d'œuvre : son *Annonciation* et sa *Vierge trônant entourée de saints,* exécutées en 1491 pour des églises de Volterra, ne laissent pas un souvenir inoubliable. Son *Portrait d'un juriste* (Berlin) pourrait être de Ghirlandaio s'il n'était pas signé par deux nus antiques devant un arc en ruine ! Après quoi Signorelli, fuyant Florence en crise, s'en fut peindre une *Crucifixion* et une *Descente de l'Esprit saint* (Urbino), où il fit preuve d'un éclectisme désinvolte, puis un *Martyre de saint Sébastien* (Città di Castello) inspiré de Pollaiolo, avec une citation léo- 817 820

817. Luca Signorelli, *Portrait d'un juriste.* Vers 1490. 50 x 32 cm. Berlin, Gemäldegalerie.



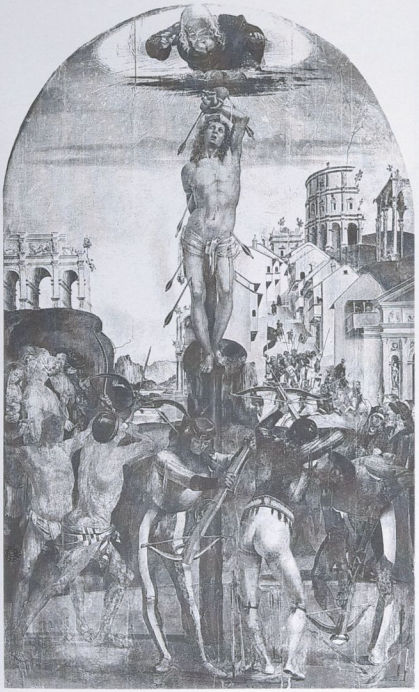
818. Luca Signorelli, *L'Éducation de Pan.* Vers 1490. 194 x 257 cm. Détruit, autrefois à Berlin.

nardesque (le groupe de figures à gauche) et un extraordinaire paysage urbain (Cortone ?) surmonté de monuments antiques à l'abandon (le Colisée et l'arc de Constantin). Ces ouvrages de qualité inégale témoignent d'un esprit capricieux qui avait besoin d'être stimulé pour donner le meilleur de lui-même. Ce fut le cas lorsqu'il rivalisa de nouveau avec Botticelli, opposant sa puissance plastique au lyrisme
819 linéaire du Florentin. Son tondo de la *Sainte Famille* (Offices) allie la grandeur du sentiment religieux à
823 l'énergie des formes ; celui de la *Madone à l'Enfant* (Munich) revient à l'archéologie, avec son surprenant profil de jeune homme nu enfilant une sandale, dérivation du célèbre *Arracheur d'épine* romain. On peut penser que le jeune Michel-Ange s'arrêta devant ces tondi.

Comme ses confrères, Signorelli se fatiguait plus ou moins, selon la générosité de ses commanditaires. Les bénédictins de Monte Oliveto Maggiore, près de Sienne, entendaient célébrer le fondateur de leur ordre. N'avaient-ils que de maigres ressources ou tenaient-ils serrés les cordons de leur bourse ? Toujours est-il qu'en 1497-1498, Signorelli expédia assez
824 vivement sa *Vie de saint Benoît,* une dizaine de scènes (deux ou trois semblent être de sa seule main) sur les murs du cloître, que Sodoma vint compléter plus tard. Au premier abord, l'ensemble paraît hâtif, un peu décourageant car les couleurs sont oxydées, mais l'invention narrative et l'alacrité du dessin n'échappent pas au visiteur attentif qui découvre pas à pas quelques réjouissants morceaux. À commencer par les *Moines violant la règle à l'auberge,* qui offre une ahurissante plongée dans les mœurs du XVe siècle ! Rien de trivial ni d'anecdotique, mais une succession de figures à la fois énergiques et gracieuses qui animent une *trattoria di campagna.* Une jeune femme au visage rêveur et à la démarche un peu provocante y apporte un plat comme en dansant : on pense à Lippi. Mais la vérité de la scène n'a guère d'équivalent dans la peinture à cette date. Un peu théâtral, Signorelli actualise aussi les épisodes où *Saint Benoît découvre la ruse de Totila* et *Saint Benoît accueille Totila.* La crudité des lansquenets aux costumes voyants s'oppose à la dignité des moines avec la même véracité contemporaine. On regrette que Signorelli n'ait pas poursuivi dans cette voie.

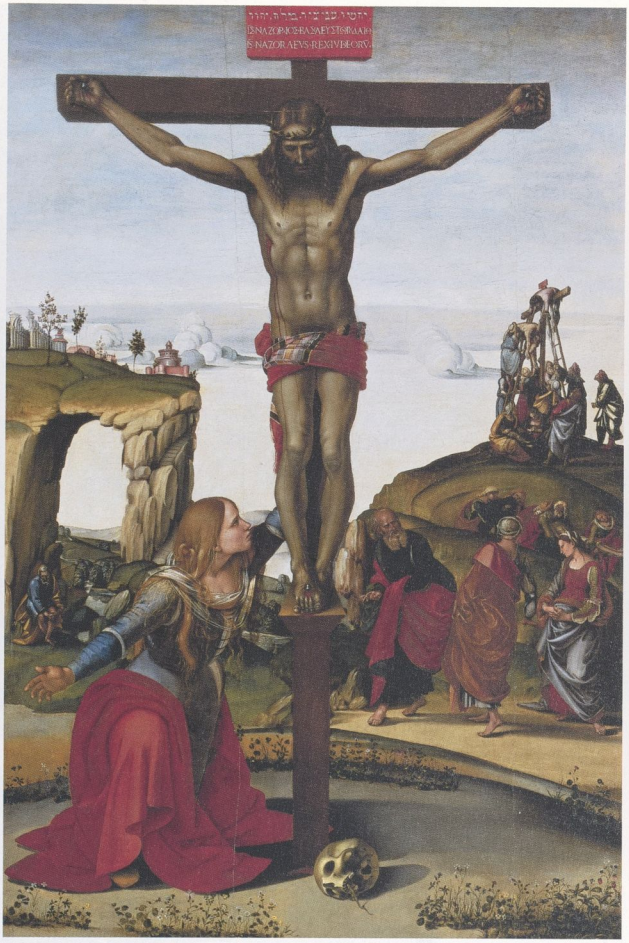
Mais on le sollicitait par ailleurs, et il n'avait sans doute pas pris la mesure de son *ingegno.* On l'a traité de provincial ; le terme d'itinérant serait plus exact. En effet, nous le voyons à Cortona, à Pérouse, à Loreto, à Rome, à Volterra, à Urbino, à Città di Castello, à Sienne, à Orvieto, etc. Il n'entra dans l'orbite de Florence que pour en ressortir. On a voulu attribuer le caractère inégal de sa production à son « insuffisance morale » (?). Lorsqu'en

819. Luca Signorelli, *La Sainte Famille.* Vers 1495-1496. Diam. 124 cm. Florence, Offices.



820. Luca Signorelli, *Le Martyre de saint Sébastien.* 1498. 288 x 171 cm. Città di Castello, Pinacoteca.

821. Luca Signorelli,
La Résurrection de la chair.
1499-1502.
Orvieto, Duomo.



822. Luca Signorelli,
Crucifixion avec sainte Madeleine.
Vers 1502-1503.
247 x 165 cm.
Florence, Offices.

823. Luca Signorelli, *Madone à l'Enfant.* Vers 1498. Diam. 87 cm. Munich, Alte Pinacothek.

1499 il reprit le chantier abandonné au Duomo d'Orvieto par Fra Angelico un demi-siècle auparavant, l'adoration séraphique du *beato* n'était plus de mise. Florence, et l'Italie tout entière, étaient de nouveau en crise : la folle prédication de Savonarole s'était tragiquement achevée, la descente des Français dans la péninsule avait mis fin au délicat équilibre politique. Le vaste cycle de fresques que Signorelli mena à bien en trois ans à peine débuta par l'*Antéchrist* et la *Fin du monde*. Ce sont des 825
thèmes peu fréquents, sinon de circonstance. Il y fit aussitôt preuve d'une imagination grinçante, et se réjouit du résultat puisqu'il n'hésita pas à se représenter lui-même en pied, auprès d'un dominicain que l'on a supposé être Fra Angelico. Il s'est placé à côté de la rampe, comme un metteur en scène venant se faire applaudir.

Effectivement, quel spectacle ! Il peut sembler d'abord un peu confus, déséquilibré dans la composition, mais il se révèle d'une intarissable virtuosité dans le détail. Sujet théâtral assurément, l'Apocalypse annoncée s'y prête à une évocation fantastique qui dissimule mal une certaine ironie. Rien n'indique que Signorelli ait nourri un quelconque agnosticisme comme son ami Perugino, mais l'humour macabre n'est pas absent de certaines scènes. Ainsi de la *Résurrection de la chair,* où les 821
squelettes dialoguant avec de superbes athlètes et d'appétissantes jeunes femmes n'invitent guère à la méditation. La foule des *Damnés* est l'occasion d'exercices anatomiques qui, comme l'écrivit Vasari, relèvent d'une « bizarre et capricieuse invention ». Et d'un brin de sadisme, ajouterions-nous. Cet apôtre du nu qu'est Signorelli ne s'interdit pas quelques salacités. Une pointe d'érotisme donne aux *Élus* un piquant qu'ont rarement les scènes paradisiaques. On ignore les réactions des contemporains : ils furent sans doute frappés par l'audace et

824. Luca Signorelli, *Vie de saint Benoît : le repas des moines.* 1497-1498. Abbaye de Monte Oliveto Maggiore.

825. Luca Signorelli, *L'Antéchrist.* 1499-1502. Orvieto, Duomo.

l'efficacité du peintre, mais cette exaltation des corps dut leur paraître moins sensuelle que satanique. Heureusement, Signorelli avait la caution de Dante, qu'il prit la peine de faire figurer parmi les auditeurs de l'Antéchrist (ainsi que dans une galerie de poètes et de philosophes entourant le cycle). Si l'on suit Vasari, Michel-Ange médita devant ces fresques : il y a loin, en vérité, de leur excentricité à sa *terribilità,* mais il tira sans doute maintes suggestions de cette vision débridée.

Les travaux d'Orvieto s'achevaient quand la peste enleva le fils de Signorelli. Faut-il croire Vasari lorsqu'il affirme que le peintre représenta son cadavre dans la *Lamentation* de Cortona dont il exécuta une seconde version à Orvieto en dessous de la *Résurrection de la chair* ? Cette réplique réduite à l'essentiel est d'une froideur monumentale impressionnante. La *Crucifixion avec sainte Madeleine* (Florence) peinte à la même époque dans une tonalité livide, devant un paysage fantastique, avec un crâne et quelques maigres fleurs au pied de la Croix en guise de nature morte, est un ouvrage saisissant. La *Crucifixion* de San Sepolcro est dans le même esprit lugubre mais avec une moindre force. De retour à Cortone où il exerça des fonctions communales, Signorelli demeura actif fort avant dans le nouveau siècle : il mourut après Raphaël ! Il se survécut pendant vingt ans et sa production, où la part de la *bottega* devint croissante, fut de plus en plus hétérogène. Il avait perdu l'énergie qu'il avait su manifester, un peu irrégulièrement mais non sans imagination, du temps où il s'était éloigné de Piero della Francesca pour cheminer avec Perugino entre Rome et Florence.

En 1513, il retourna à Rome où le fils de Lorenzo de' Medici, sous le nom de Léon X, venait de succéder à Jules II, lui-même neveu de Sixte IV. Un autre Florentin venait d'achever, l'année précédente, de peindre le plafond de la Sixtine : il lui emprunta de l'argent, si l'on en croit la lettre que Michel-Ange adressa au « Capitano » de Cortone pour réclamer son dû.

XXXIV
La seconde vague flamande

Au milieu du Quattrocento, le prestige en Italie de Van Eyck et de Van der Weyden demeurait incontesté. Nombre de tableaux flamands circulaient dans la péninsule ; les banquiers italiens se faisaient portraiturer à Bruges ou à Gand. La réciproque n'existait pas : les peintres florentins n'avaient droit à nul éloge aux Pays-Bas ; aucun tableau italien de poids n'y était importé ; personne ne manifestait l'envie de se faire tailler un profil de médaille.

Rappelons-le : jusque vers 1450, les archaïsmes gothiques confinaient l'élan de la Renaissance à Florence. Partout ailleurs, à Sienne, à Milan, à Venise on regardait encore vers le passé. Mais quand soudain, de Padoue à Gênes, d'Urbino à Rome, de Ferrare à Naples, la génération de 1430 entreprit d'adapter la construction rationnelle de l'espace à ses traditions locales, elle y ajouta ici et là une once de *maniera fiamminga.* Plus ou moins importante. En fait, l'autorité des « fondateurs », à savoir Campin, Van Eyck et Van der Weyden, s'étendait à toute l'Europe picturale, en Allemagne comme en Provence, en France comme en Espagne, et l'Italie n'y résista qu'en l'assimilant. Mais l'ampleur même de cette influence finit par l'affaiblir. Jusqu'aux Pays-Bas où les « héritiers » ne réussirent pas toujours à prendre leurs distances.

Il faut insister sur ce contraste. La lente maturation de la Renaissance florentine, son rayonnement progressif via Padoue, Urbino et Rome, au milieu des survivances gothiques, entraînèrent une série d'explosions picturales à travers l'Italie : dans les années 1460-1480, ce fut un véritable feu d'artifice, on en voyait de toutes les couleurs. Tandis que Campin et Van Eyck avaient écarté d'un coup les nostalgies et assené sans phrases leur approche immédiate, la volonté sculpturale du premier, l'investigation exhaustive du second conférant à leur vision naturaliste une puissance que la piété impérieuse de Van der Weyden rendait, semblait-il, inébranlable.

En Italie, donc, une grande variété d'innovateurs et une multiplicité d'expériences gagnèrent peu à peu dans chaque cité, chaque région, des esprits stimulés par la mobilité et la diversité des « écoles ». Cependant qu'aux Pays-Bas, où les peintres étaient forts de leurs succès dans le reste de l'Europe, des normes s'imposaient, produisant des chefs-d'œuvre en série et, sauf exception, l'inspiration des « fondateurs » demeurait omniprésente. La force des procédés mis au point dans les années 1420-1430 entre Tournai, Bruges et Bruxelles était telle qu'à la fin du siècle on assista à un retour « archaïque » de la peinture flamande, alors même que la Renaissance s'accomplissait dans toutes ses potentialités à Flo-

827. Petrus Christus, *Portrait d'un chartreux.* 1446.
29,2 x 20,3 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Jules Bache Collection.

page précédente :

826. Petrus Christus, *Vierge à l'Enfant dans un intérieur.* Vers 1455.
69,5 x 50,8 cm. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art.

828. Petrus Christus, *Saint Éloi.* 1449. 99 x 85 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

rence, à Venise et à Rome. Les Flamands se trouvant ainsi dans une impasse, ils devaient se tourner, au début du XVIe siècle, vers l'Italie – cette Italie que Van der Weyden avait traversée cinquante ans plus tôt sans la voir, au point d'ignorer la perspective rationnelle ! Ils allèrent jusqu'à adopter une « anticomanie » dont ils étaient toujours restés exempts.

On ne saurait expliquer cette évolution divergente en opposant des contextes économiques et sociaux ; ceux-ci étaient moins différents qu'on ne le prétend parfois. La vérité de l'art est insaisissable et l'on peut seulement observer que le « triomphe » de l'Italie au Cinquecento était sans doute inscrit dans la démarche initiale des uns et des autres. Concevoir, imaginer, calculer, cette attitude que l'on peut dire intellectuelle conférait aux artistes italiens une capacité d'invention. L'idée, mise au service de la peinture, engendre une rivalité créative. Tandis que scruter, inventorier, détailler suppose une technique explorant la nature qui atteint bientôt ses limites pour le peintre comme pour le spectateur. Cette vision analytique mise au service de la mystique aboutit à une satisfaction dans la perfection qui finit par devenir passive.

Nul n'a jamais fait mieux que Van Eyck, nul ne s'est jamais montré plus inflexible que Van der Weyden. Quant à chercher autre chose, la discipline de leurs successeurs face au réel ne pouvait guère les inciter à la fantaisie. Dans le portrait, où ils étaient passés maîtres, les Flamands avaient acquis la certitude que leurs modèles avaient droit à la même dévotion que Dieu. Sans doute innovent-ils dans le champ de l'iconographie religieuse et élargissent-ils la place du paysage. Pour le reste, ils demeuraient en terrain connu, chez Petrus Christus comme chez Dieric Bouts, chez Hugo Van der Goes comme chez Hans Memling. Tout ceci se passait dans les Pays-Bas méridionaux, c'est-à-dire en Flandre et au Brabant, entre Bruges, Gand et Louvain. Quelques-uns de ces artistes dits flamands venaient du nord des Pays-Bas, mais l'émergence d'une peinture proprement « hollandaise » ne se dessina qu'à partir des années 1480 quand, à Haarlem, Gérard de Saint-Jean se mit à s'écarter des normes en faisant usage d'une expressivité à la fois capricieuse et ingénue, tandis qu'à Bois-le-Duc Hieronymus Bosch se livrait avec virtuosité à un délire iconographique médiéval. Cependant que Gérard David, qui arrivait à Bruges depuis la Hollande, choisissait de retrouver la tradition avec un mélange flegmatique de grâce et de solennité. Après quoi, la Renaissance septentrionale allait se laisser gagner par l'italianisme – jusqu'à l'apparition de Brueghel.

Mais, entre le *Retable de l'Agneau mystique* – commencé avant 1426 et achevé en 1432 – et le *Triptyque Portinari* – entrepris par Van der Goes en 1474-1476 puis installé à Florence en 1483 –, la grande peinture flamande poursuivit imperturbablement son chemin. Elle régna sans partage du Rhin à la Castille et pénétra en Italie par les Alpes et par la Méditerranée, exerçant sur les esprits une

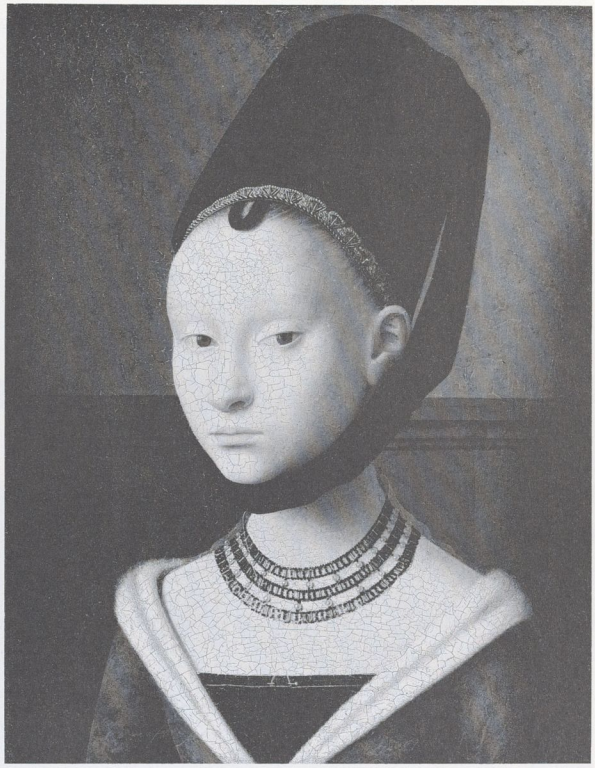
829. Petrus Christus, *L'Annonciation.* 1452. 60 x 56 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

autorité universelle. À l'échelle de l'Europe, les plus célèbres peintres italiens semblaient des artistes régionaux ! La postérité a eu du mal à s'y faire. La souveraineté de Van Eyck et de Van der Weyden ne pouvant guère être contestée, elle a été tentée de négliger leurs « héritiers ».

Comme toujours, les choses sont en réalité plus complexes : considéré dans une perspective historique, aucun chef-d'œuvre de Petrus Christus ou d'Hugo Van der Goes n'entraîna une mutation semblable à celle que purent susciter les premiers ouvrages de Robert Campin ou des Van Eyck. Mais, dans les années 1460-1470, la seconde vague flamande eut autrement d'ampleur que la première, dans les années 1420-1430.

UN SUIVEUR ?

Petrus Christus n'était pas hanté par le doute. Lorsque nous le découvrons à Bruges en 1444, Campin et Van Eyck avaient disparu. Depuis Bruxelles, Van der Weyden imposait chaque jour davantage l'austérité de sa vision. Christus allait emprunter sans hésitation aux uns et aux autres. Ce manque d'originalité lui valut longtemps d'être peu considéré. Friedländer n'en faisait pas grand cas : il considérait, non sans paradoxe, Antonello da Messina comme le seul et véritable héritier de Van Eyck. Cependant, au fur et à mesure que l'étoile du Sicilien montait dans le ciel de l'histoire de l'art, on assista à la réévaluation de Christus avec qui, dans ses portraits notamment, il présentait des analogies que l'on ne pouvait croire le fruit d'une coïncidence. Comme l'écrivit Longhi : « *Noi italiani siamo piu pronti ad intendere come grande artista Petrus Christus [...], sta quasi a mezza via tra un Van Eyck e un Paolo Uccello ; o un Piero* [1]. » Et de chercher les preuves d'un éventuel séjour de Christus en Italie : la présence en Sicile depuis le début du XVIe siècle de la *Mort de la Vierge,* aujourd'hui à San Diego ; la mention dans l'inventaire de Lorenzo de' Medici en 1492 d'une « *dama francese di Pietro Cresti da Bruggia* » où Panofsky crut reconnaître le petit *Portrait de jeune femme* de Berlin ; l'emploi d'une « pleurante » par Colantonio dans sa *Déposition de Croix* de Naples, qui figure aussi dans la *Déposition* de Christus à Bruxelles : autant d'éléments susceptibles d'étayer l'hypothèse de ce voyage (et d'une rencontre décisive pour Antonello). Mais ceci reste une hypothèse : les tableaux de Christus ont pu être expédiés en Italie et Colantonio, sinon Antonello, ont pu franchir les Alpes. Quoi qu'il en fût, il est curieux de constater que l'art de Petrus Christus paraît avoir exercé une influence plus grande en Italie (Vasari le mentionnait encore) qu'aux Pays-Bas où il fut vite oublié (Van Mander ne le citait même pas). Explication : sa « différence » pouvait frapper les Italiens, alors qu'elle passait inaperçue chez les Flamands. Qui plus est, il y faisait figure de « suiveur » de Van Eyck !



830. Petrus Christus, *Portrait de jeune femme.* Vers 1465. 28 x 21 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

À la mort de celui-ci, il semblerait qu'il acheva deux de ses ouvrages : la *Madone à l'Enfant avec saints et un chartreux* de la Frick Collection, et le *Saint Jérôme* de Detroit. Il s'inspira de la première avec diligence dans sa propre *Madone à l'Enfant, sainte Barbe et un chartreux* (lequel commandita sans doute les deux tableaux) de Berlin, ce qui nous permet d'observer sa propension à doter ses figures d'un air de poupée. Une certaine inexpressivité, une sorte de « raideur de mannequin », comme écrit Friedländer, caractérise, en effet, la plupart de ses personnages. Ce trait conduit à lui attribuer la petite *Annonciation* de New York, si eyckienne cependant que Panofsky voulut y voir la main d'Hubert ! Que Petrus Christus ait travaillé au côté de Van Eyck est pratiquement certain car il est le seul peintre néerlandais, avec celui-ci, dans la pre-

1. « Nous, Italiens, sommes plus disposés à considérer Petrus Christus comme un grand artiste [...], qui se tient presque à mi-chemin entre un Van Eyck et un Paolo Uccello ; ou un Piero. »

831. Petrus Christus,
La Nativité.
Vers 1450.
127,6 x 94,9 cm. Washington,
National Gallery of Art,
Andrew W. Mellon Collection.

832. Dieric Bouts,
L'Adoration des Mages.
Vers 1455-1460.
105 x 80 cm.
Madrid, Museo del Prado.

833. Aelbert
Van Ouwater,
La Résurrection
de Lazare.
Vers 1450.
122 x 92 cm.
Berlin, Gemäldegalerie.

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à
6892916@6.com

834. Dieric Bouts, *Portrait d'un homme.* 1462. 31,5 x 20,5 cm. Londres, National Gallery.

mière moitié du XVe siècle, à avoir signé et daté nombre de ses ouvrages (six en fait sur les deux douzaines qu'on lui attribue) – les deux premiers étant des portraits. Et là, surprise : si le *Portrait d'un chartreux* (New York) et le *Portrait d'Edward Grymeston* (Londres) n'étaient pas l'un et l'autre datés de 1446, on les aurait « logiquement » situés à quelques années de distance. Le premier est de conception eyckienne par sa véracité et son espace limité ; le second, placé dans le coin d'une pièce, esquisse une composition spatiale qui constitue, selon Charles Sterling, « une grande innovation dans l'histoire du portrait ». Ceci nous induit à penser que Petrus Christus, loin d'être un simple suiveur, était un artiste plus complexe qu'on ne l'a souvent estimé.

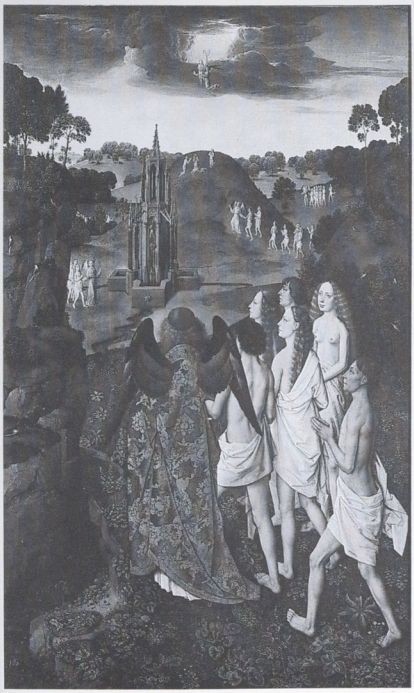
Un atelier n'est pas un laboratoire, ni la peinture une alchimie. Petrus Christus ne réalisa pas une synthèse de ses prédécesseurs ; il accommoda leurs découvertes selon sa propre pente, qui privilégiait l'intimité de la relation entre le tableau et le spectateur, qu'il s'agît de dévotion ou de portrait. Essayant de retracer son itinéraire avant son arrivée à Bruges, Charles Sterling a supposé que Christus aurait pu faire ses débuts dès 1432-1434, après avoir regardé les œuvres eyckiennes des années 1420, et notamment les miniatures des *Heures de Milan-Turin.* 366
Sous ces auspices, il aurait peint, entre 1433 et 1440, trois petits ouvrages : la *Lamentation* de New York, un *Ecce Homo* (Birmingham) et la *Pietà* du Louvre. Mais on y discerne aussi des éléments tournaisiens, c'est-à-dire empruntés à Robert Campin, sinon à Van der Weyden, que l'on retrouvera à d'autres étapes de sa carrière. Konrad Witz, qui effectuait ses débuts au même moment, manifesta un penchant identique pour la simplification des volumes, le poids des figures et la candeur inexpressive. Si l'on ajoute que le même profil féminin apparaît dans la *Pietà* du Louvre et dans le *Saint François distribuant la règle* de Colantonio, à Naples... Il est vrai que les artistes voyageaient, leurs œuvres aussi. Faut-il croire que Petrus Christus prenait son bien ici et là sans état d'âme ? On bâtira alors une chronologie « logique » où l'influence de l'un succédera à celle de l'autre. Mais si l'on pense, et c'est la voix du bon sens, qu'ayant eu la malchance de survenir juste après les « fondateurs », il tenta de se soustraire à leur emprise, on cherchera moins ce qu'il leur doit que ce qui l'en sépare. Et l'on ne s'étonnera pas d'éventuelles contradictions.

835. Dieric Bouts, *Le Repas chez Simon.* Vers 1455-1460. 40,5 x 61 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

En ne considérant que les tableaux datés, on voit Christus peindre en 1449 ce qui apparaît comme la première scène de genre (mais il aurait existé un tableau de Van Eyck, disparu, représentant un banquier et son agent faisant leurs comptes !). Il s'agit du *Saint Éloi* de New York, où il s'efforça plus ou 828
moins adroitement d'intégrer ses personnages dans la profondeur de la pièce. Peu après, en 1452, un panneau avec l'*Annonciation* (Berlin) confirme la 829
même démarche, qui consiste à créer un espace à partir d'une perspective linéaire empiriquement élaborée. De là à dire, comme Tolnay, que « son rôle historique correspond à celui de Piero della Francesca en Italie », c'est faire preuve de beaucoup d'enthousiasme. Pour mesurer le talent de Petrus Christus, il est loisible de comparer différentes ver-

sions des sujets qu'il semble avoir affectionnés ou qui l'étaient par sa clientèle : la *Nativité* et la *Lamentation.* Trois exemplaires de la première subsistent (collection privée, Berlin, Washington) : la dérivation de Campin y saute aux yeux, avec des réminiscences eyckiennes dans le dernier ; aucun n'a la spontanéité énergique du Maître de Flémalle, quoique le tableau de Washington, probablement exécuté vers 1455, soit admirable d'ingénuité et de sérénité. Empruntant à Van der Weyden son archivolte sculptée, c'est un chef-d'œuvre de dévotion intime. On connaît également trois répliques de la *Lamentation* (New York, Bruxelles, La Haye) qui témoignent, pour les deux dernières, de l'impact durable exercé par la *Descente de Croix,* l'extraordinaire chef-d'œuvre de Van der Weyden peint vers 1435. Ce sont là des ouvrages sobres, où les figures ont des allures de mannequins dans de vastes décors naturels un peu figés que dominent châteaux et autres demeures seigneuriales. On vérifiera le goût de Christus pour les grands espaces dans une scène d'intérieur comme l'*Annonciation* (Washington), qui s'ouvre sur un paisible paysage. Mais ce maître du jeu de poupées atteint peut-être son sommet dans la *Vierge à l'Enfant dans un intérieur* (Kansas City), vers 1455, où il s'inspire de la *Naissance de saint Jean Baptiste* des *Heures de Milan-Turin.*

836. Maître de la Sibylle Tiburtine, *Auguste et la Sibylle.* Vers 1460. 69 x 85 cm. Francfort, Kunstmuseum.



830

837. Dieric Bouts, *Le Chemin du Paradis.* Vers 1470. 115 x 69 cm. Lille, musée des Beaux-Arts.

Redécouvert en 1955 seulement, cet ouvrage eût peut-être levé les réticences de Friedländer. Sa signification nous échappe (car on réservait jusqu'alors l'image de la chambre à la scène de l'Annonciation), nulle liturgie ne prescrivant l'iconographie employée. Par ailleurs, aucune œuvre flamande du XVe siècle ne montre pareille appréhension de l'espace et il faut attendre le XVIIe siècle hollandais pour rencontrer une telle cohérence dans la représentation d'un intérieur. Jusqu'à la simplicité et l'intensité du coloris qui suscitent chez le spectateur un sentiment de surprise. L'étrange audace de ce tableau n'a pas encore été reconnue comme elle le mériterait : qui est jamais allé à Kansas City !

Tout le monde connaît, en revanche, le très petit (28 x 21 cm) *Portrait de jeune femme* de Berlin. À juste titre : c'est, vers 1465, un chef-d'œuvre de présence psychologique qui, à la différence des œuvres de Van Eyck et de Van der Weyden, nous laisse percevoir les sentiments du modèle, sa fierté susceptible, et son anxiété. L'angoisse mais aussi l'arrogance d'une civilisation sur le point de disparaître y semble concentrée.

DES « HOLLANDAIS » BIEN FLAMANDS

Seul peintre renommé à Bruges entre la mort de Van Eyck en 1441 et l'arrivée de Memling en 1465, Christus venait, croit-on, de la frontière de ce qui sera plus tard la Hollande. La plupart des peintres

838. Maître de Catherine de Clèves, *Livre d'heures : la mort.* Vers 1435-1440. New York, Pierpont Morgan Library.

839. Hugo Van der Goes, *La Mort de la Vierge.* Vers 1480-1482. 147,8 x 128 cm. Bruges, Groeningemuseum.

840. Hugo
Van der Goes,
Diptyque de la Chute et de la Lamentation.
Vers 1467-1468.
Chaque panneau, 33,5 x 23 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

841. Hugo
Van der Goes,
Retable de Monforte.
Vers 1470-1472.
147 x 242 cm.
Berlin, Gemäldegalerie.

842. Dieric Bouts, *Triptyque de la Dernière Cène.* 1464-1468. 180 x 294 cm. Louvain, église Saint-Pierre.

qui constituèrent l'« école flamande » étaient originaires du nord des Pays-Bas. On s'est efforcé de fonder l'« école hollandaise » au XVe siècle, en soulignant quelques similitudes avec Petrus Christus chez deux natifs de Haarlem, Aelbert Van Ouwater et Dieric Bouts. L'ennui, c'est qu'il ne subsiste du premier qu'un seul tableau certain et que le second fit carrière à Louvain où il s'appliqua à rivaliser avec son voisin bruxellois, Van der Weyden. Il est certes
833 curieux de découvrir dans la *Résurrection de Lazare* (Berlin), peinte par Ouwater vers 1450, deux figures (il s'agit du couple, à l'extrême gauche) dont on retrouve l'attitude et le regard dans des ouvrages contemporains de Christus, à savoir le *Saint Éloi* et la *Lamentation* de Bruxelles (sans compter, rappelons-le, l'emprunt de Colantonio à cette dernière !). De même, on ne peut que relever l'analogie de la *Nativité* de Bouts au Prado, avec celle de Christus à Washington. Mais ces connexions portent davantage sur des motifs que sur le style, et il faut beaucoup d'imagination pour distinguer chez ces trois peintres une essence « hollandaise » commune. Les gens circulaient facilement dans le « plat pays », ils se rencontraient, ils voyaient les mêmes œuvres, celles de Van der Weyden avant tout. Si l'on veut à toute force désigner un initiateur de l'« école hol-
838, 843 landaise », c'est en fait du côté de l'enluminure qu'il faut regarder. Le maître qui décora le *Livre d'Heures de Catherine de Clèves* (New York, Pierpont Morgan Library) vers 1435-1440 a quelques titres à cet honneur : force expressive, réalisme familier, au service d'une imagination populaire, à la limite du trivial. Son interprétation pittoresque de Campin et de Van Eyck jette les prémices d'une peinture qui privilégiera, entre autres, la spontanéité et la fantaisie.

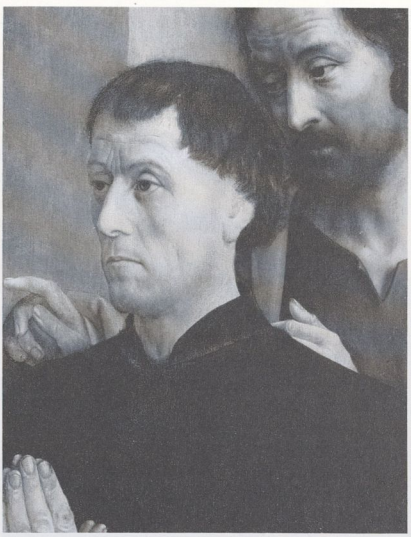
Aelbert Van Ouwater fut le premier peintre connu à Haarlem, et Van Mander nous en vante les « paysages » : son tableau clé, la *Résurrection de Lazare,* est une scène à l'intérieur d'une église romane et s'inspire d'un modèle eyckien... On ne manquera certes pas d'être frappé par l'individualisation des visages, et par la précision des détails qui les caractérisent – ce qui a conduit Albert Châtelet à

843. Maître de Catherine de Clèves, *Livre d'heures : la création d'Ève.* Vers 1435-1440. New York, Pierpont Morgan Library.

lui attribuer l'*Homme à l'œillet* de Berlin, déclassé de l'opus eyckien ! Mais l'attitude pensive de maints personnages n'est guère éloignée de l'inexpressivité de Christus et de Bouts qui, eux, travaillaient dans le sud des Pays-Bas.

Dieric Bouts, de son côté, fit sans doute son apprentissage et ses débuts à Haarlem : rien n'y subsiste de son activité. Il s'installa probablement dès 1445 à Louvain, âgé d'environ vingt-cinq ans. Ses premiers ouvrages, à savoir les quatre panneaux de
35 la *Vie de la Vierge* (Madrid) et le *Repas chez Simon* (Berlin), montrent qu'il connaissait Petrus Christus ainsi que Van Eyck, à travers le premier ou directement. Il manifesta cependant un certain penchant populaire et un goût de la description narrative (voir la véritable nature morte que constitue la table du *Repas chez Simon*) qui contrastent avec la pose méditative, voire solennelle de ses figures. La proximité de Bruxelles lui avait sans doute imposé la vision sculpturale et austère de Van der Weyden : son *Retable de la Déposition* (Grenade) et sa *Mise au Tombeau* (Londres) en témoignent qui obéissent aux vieilles formules. Pourtant on y décèle un sentiment contemplatif et surtout un sens de l'espace qui iront se développant, on pourra l'observer dans sa petite *Lamentation* du Louvre et dans le *Martyre de saint Érasme* (Louvain, église Saint-Pierre), vers 1460. On peut alors, en simplifiant, analyser ainsi l'art de Dieric Bouts : c'est Van der Weyden pour la composition et les gabarits, Van Eyck pour la lumière et la couleur, avec, déjà, une plus grande recherche de l'illusion spatiale et de l'harmonie chromatique.

En 1462, il data le *Portrait d'un homme* (Londres) où il utilisait la formule du « coin de pièce » chère à Christus, mais il ouvrit une fenêtre sur un paysage lointain. Peu après, il allait entreprendre son grand triptyque de la *Dernière Cène* (Louvain, église Saint-Pierre), son ouvrage majeur. L'iconographie en est singulière, élaborée, selon le contrat, par des théologiens de l'université de Louvain. Au centre, l'*Instauration de l'Eucharistie* par un Christ hiératique, au milieu d'un silence solennel, ne manque pas de grandeur. La construction rationnelle de cette scène marque un pas décisif dans l'utilisation de la perspective géométrique au nord des Alpes. On se trouve dans une maison bourgeoise dont on aperçoit à droite le propriétaire(?). Les personnages aux physionomies très individualisées qu'il a réunis autour de la table ont cette « raideur congénitale » qui, selon Panofsky, caractérisera désormais Dieric Bouts. Si les thèmes des quatre panneaux adjacents ne sont pas moins rares (*Abraham et Melchisédech,* la *Récolte de la manne,* le *Sacrifice de l'Agneau pascal, Élie dans le désert*), ils sont l'occasion, comme dans le panneau central, d'une galerie de portraits mais surtout d'une série d'échappées sur la nature qui annonce une peinture consacrée au



844. Hugo Van der Goes, *Donateur avec saint Jean Baptiste.* Vers 1475-1480. 33,3 x 223 cm. Baltimore, Walters Art Gallery.

paysage. Bouts ne cessera plus de peindre des figures « déployées comme des pièces d'échecs » dans des sites charmeurs, tel le *Chemin du paradis* (Lille) où 837
les élus, sur le point d'accéder à un merveilleux paysage, ne paraissent pas autrement réjouis. Que son type de dévot (voir le *Portrait d'homme aux mains jointes* de New York, vers 1470) eût correspondu à une idée personnelle ou au climat spirituel de Louvain, sa clientèle en redemandait. On lui com-

845. Hugo Van der Goes, *Portrait d'un jeune homme.* Vers 1475 (?). 31,8 x 26,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, H.O. Havemeyer Collection.

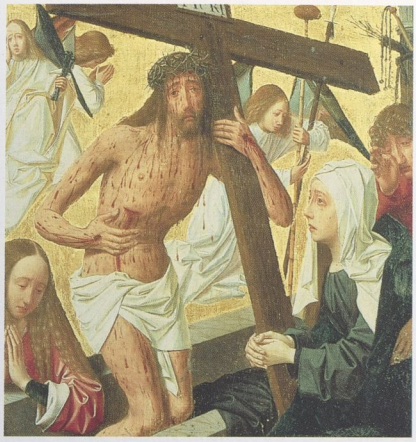
846. Hugo Van der Goes, *Triptyque Portinari*, volet droit. 1474-1476. 253 x 141 cm. Florence, Offices.

manda quatre grands tableaux pour l'hôtel de ville sur le thème de la justice : il n'en termina qu'un, l'*Ordalie,* laissant inachevé un second, l'*Exécution du comte* (Bruxelles). Est-ce dû au format (plus de trois mètres de haut) ? La foule des personnages, toujours portraturés avec une remarquable précision, toujours aussi figés dans une inexpressive méditation, laisse une impression de vide.

Cependant, le succès de Bouts ne s'interrompit pas avec sa disparition. Outre ses fils, Dieric le Jeune et Albrecht, qui firent notamment un sort au modèle de sa *Madone à l'Enfant* (Londres et Francfort), il eut nombre de suiveurs, tels le Maître de l'Arrestation du Christ, le Maître du Retable de la Perle de Brabant (peut-être Dieric le Jeune) que l'on peut voir l'un et l'autre à Munich, ou encore le Maître de la Sibylle Tiburtine dont on conserve à Francfort le petit tableau de *Auguste et la Sibylle,* ainsi qu'une *Crucifixion* (Detroit), un *Mariage de la Vierge* (Philadelphie) et une *Résurrection de Lazare* (Mexico) où on relève l'influence d'Ouwater et de Gérard de Saint-Jean. Mais l'autorité de Bouts, qui s'inscrivit dans celle beaucoup plus vaste de Van der Weyden, demeura géographiquement limitée. Et si les deux artistes les plus remarquables de la génération suivante, Hugo Van der Goes et Gérard de Saint-Jean, achevèrent leur formation dans son atelier, ce qui n'est pas certain, ils se mirent vite en quête de chemins nouveaux. 836

UNE SENSIBILITÉ INSOLITE

Lorsque Hugo Van der Goes fut agréé comme maître à Gand en 1467, il était parrainé par Joos Van Wassenhove, plus connu sous le nom de Juste de Gand, lequel allait partir pour l'Italie vers 1469. Celui-ci aurait peint le grand *Triptyque de la Crucifixion* en l'église Saint-Bavon, ouvrage où l'on sent la présence de Bouts et, à travers lui, de Van Eyck. Sa *Communion des apôtres* (Urbino), laissée inachevée en 1474 à la cour des Montefeltro (voir, à droite, le portrait du duc), est d'un esprit bien différent. Pour concevoir ce tableau à l'iconographie rare, Juste s'est manifestement souvenu de la *Dernière Cène* de Bouts, mais il en offre une interprétation italianisante qui n'est pas convaincante (est-ce dû à l'état d'inachèvement ?). Il en est de même pour sa célèbre série des vingt-huit *Hommes illustres* que se partagent aujourd'hui le Louvre et Urbino. Témoignant de ses prédilections humanistes, ceux-ci décoraient le *studiolo* du condottiere, qui aimait s'y retirer pour méditer sur la vanité de la gloire. Mais un récent examen a démontré qu'ils avaient été assez largement repris par Pedro Berruguete. Quoi qu'il en fût, le séjour italien de Juste de Gand ne devait pas produire le choc de la retentissante arrivée à Florence en 1483 du *Triptyque Portinari.* 846, 8
Hugo Van der Goes était mort l'année précédente. Il avait oublié depuis longtemps le magistère que Juste de Gand avait pu un instant exercer sur lui.



Sa carrière avait été courte : à peine une quinzaine d'années. Et vite couronnée de succès : en 1468, le mariage à Bruges de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York l'avait mobilisé et, les années suivantes, il avait contribué à d'autres festivités ducales (rien malheureusement ne reste de ces activités de décorateur auxquelles, à l'époque, les peintres étaient si souvent appelés) ; en 1474, il avait été élu doyen de la guilde des peintres. Mais, trois ans plus tard, il s'était retiré au Rode Klooster, le Cloître-Rouge, près de Bruxelles où il mourut en 1482, après avoir, semble-t-il, sombré dans la dépression. Nous devons à un moine, le frère Ghuys, un récit détaillé de ses dernières années où il oscilla entre ses ambitions artistiques et ses aspirations religieuses. Dans le genre « mon cœur mis à nu », ce document est sans précédent : pour Panofsky, c'est un « chef-d'œuvre de précision clinique et de malice de petit saint » ; il inaugure, en fait, ce qu'on pourrait appeler la « critique psychopathologique », exercice dont on connaît la fortune. Hugo Van der Goes devint ainsi l'ancêtre des « peintres maudits » et l'on ne s'est pas privé d'expliquer son art par sa « folie ». Fallait-il, en effet, avoir l'esprit dérangé, pour prendre ses aises comme il le fit ! Son traitement irrationnel de l'espace et de la lumière, ses distorsions dans l'échelle des figures, la dissonance de ses couleurs froides : maladie mentale ! Bref, de Van der Goes à Van Gogh, il n'y aurait qu'un pas. Qu'on s'abstiendra de franchir.

Car Van der Goes était déjà célèbre lorsqu'il se fit frère convers : le futur empereur Maximilien lui rendit visite au couvent et l'on vint le chercher pour estimer les travaux inachevés de Bouts. Dans son journal de voyage, Dürer ne mentionna que trois maîtres flamands : Eyck, Weyden et Goes. On ne sait rien de son apprentissage. Petrus Christus et Dieric Bouts avaient adopté les formules des « fondateurs » qu'ils avaient côtoyés à leurs débuts. Mais Van der Goes n'eut plus affaire qu'à leur ombre quand il entra en scène. La rapidité de son évolution n'en est pas moins frappante. Et son imprévisibilité. Le dessin aigu de ses *Madone à l'Enfant* (Philadelphie, Bruxelles, Francfort) comme du petit diptyque de Vienne avec la *Chute de l'homme* et la *Lamentation,* témoigne dès avant 1470 de la tension dramatique qui animait Van der Goes. Mais peu après, vers 1470-1472, on assiste à une « phase classique dans le développement d'Hugo », pour reprendre les termes de Panofsky : le *Retable de Monforte* avec au centre l'*Adoration des Mages* (Berlin ; les volets ont disparu) est un ouvrage radieux, autrement dit peu conforme à l'idée d'un artiste tourmenté. Sa monumentalité et sa somptuosité suscitaient la perplexité de Friedländer : ce ne pouvait être ni une œuvre de jeunesse, ni le produit d'une maturité que l'on savait tragique, estimait-il. L'harmonie de la composition et la sérénité des visages ont un caractère italianisant. De là à suppo-

847. Gérard de Saint-Jean, *Christ de douleur.* Vers 1465-1475 (?). 24 x 24 cm. Utrecht, Rijksmuseum het Catharijnconvent.

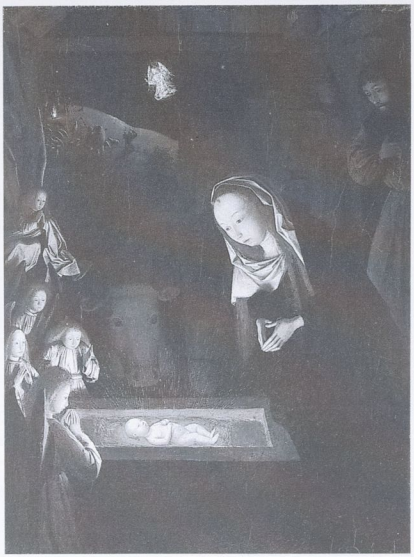
840

841

848. Gérard de Saint-Jean, *Lamentation.* Vers 1470 (?). 175 x 139 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

849. Gérard de Saint-Jean, *Saint Jean Baptiste dans le désert.* Vers 1465-1475 (?). 42 x 28 cm. Berlin, Gemäldegalerie.



850. Gérard de Saint Jean, *La Nativité.* Vers 1465-1475 (?). 34 x 25 cm. Londres, National Gallery.

ser un voyage de Goes outre-Alpes... Rien par ailleurs n'est venu confirmer cette hypothèse. Il semble plus vraisemblable qu'il ait vu des tableaux italiens. Mais outre qu'on ne saurait en citer aucun exemple aux Pays-Bas, Van der Goes paraît n'avoir embrassé cette vision méridionale qu'en passant. En revanche, il fut sollicité par Tommaso Portinari, le représentant des Medici à Bruges, pour peindre l'immense triptyque, aujourd'hui aux Offices, et le débarquement de celui-ci, le 28 mai 1483, après avoir franchi les mers, via la Sicile et Pise, fit grand bruit à Florence.

Selon Friedländer, chez les Néerlandais, « la qualité augmente ou baisse en proportion inverse du format ». Autrement dit, la forme se perd dans le contenu. Mais avec Van der Goes, la peinture flamande échappe à la malédiction du format. Exécuté en 1474-1476, le *Triptyque Portinari* occupe 2,53 x 5,86 mètres, comportant : la *Nativité* au centre ; les *Donateurs avec leurs enfants présentés par les saints* dans les volets ; une *Annonciation* en grisaille au revers, avec, disposition rare, l'ange à droite de la Vierge. C'est là un ouvrage audacieux dans sa conception et d'une magnifique âpreté : le sentiment de l'espace y est suscité par la relation des figures qui se succèdent en venant du fond, où, citons encore Friedländer, « la lumière remplit la tâche de rendre visible la forme comme la pluie remplit la tâche d'arroser les champs ». D'où une plasticité mise en évidence par un subtil clair-obscur mais que soulignent des couleurs sombres et froides. Réalisme et grandeur, jamais peut-être l'événement sacré ne fut célébré d'une manière aussi contemplative et théâtrale à la fois. L'irruption des bergers au milieu d'une escouade d'anges revêches, la ferveur de ces rustres, le symbolisme déguisé des vases de fleurs placés devant une gerbe de blé, la sévérité des portraits de la famille Portinari surplombée par les monumentales figures des saints, la procession dispersée des mages dans un paysage glacial qui unit les trois panneaux en une scène unique : notre regard va de l'un à l'autre sans succomber à la dispersion, tant l'énergie plastique et l'intensité expressive dominent cette vaste composition qui n'a certes rien de classique. On imagine l'effet produit par l'installation du triptyque dans la chapelle Portinari à Sant' Egidio au milieu des fresques de Domenico Veneziano, d'Andrea del Castagno et d'Alessio Baldovinetti. Ghirlandaio, on le sait, en tira quelques leçons superficielles ; et Piero di Cosimo, on le verra, puisa sans doute un encouragement à son irrationalisme réaliste dans ces beautés contradictoires où l'antinomie du patricien et du plébéien se fond en émotion dramatique.

On ne prête pas souvent attention à l'*Annonciation* qui occupe le revers des volets. Avec son habituelle pénétration, Panofsky a souligné l'animation de ces figures simulant la sculpture, en proie, dit-il,

à « une double métamorphose comme si des êtres humains avaient d'abord été tournés en pierre, puis ramenés à la vie ». On éprouvera la même sensation devant la *Sainte Trinité adorée par Sir Edward Bonkil* (Édimbourg) dont les figures semblent avoir été inspirées par les sculptures de Sluter à la chartreuse de Champmol. Van der Goes vint-il en France et en Bourgogne à l'occasion du transfert de Bruges à Dijon, début 1474, des « très nobles corps » de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal ? Y vit-il des œuvres de Fouquet ? Ses visages blêmes, ses tons froids, nous les retrouvons en tout cas à Berlin (où la comparaison, par chance, s'impose avec le *Retable de Monforte*) dans son *Adoration des bergers* au dynamisme saisissant, aux figures disproportionnées, à l'éclairage dramatique. Peinte en 1480, elle précède de peu la majestueuse et terrible *Mort de la Vierge* (Bruges), ultime chef-d'œuvre d'une imagination excessive, sinon angoissée. Espace irrationnel, lumière lugubre, coloris étouffé avec ses gris et ses bleus qu'aucun rouge ne parvient à réchauffer. Devant la force expressive des visages et des mains, on croit voir le peintre à l'intérieur du tableau, en proie à la déréliction de ses derniers jours. Le mémoire du frère Ghuys est certes pour quelque chose dans cette impression, mais ce pathos réfrigérant est unique. Comme l'est Hugo Van der Goes dans son art de transfigurer sa sensibilité (maladive ?) en une inoubliable vision spirituelle.

Et humaine. On ne connaît guère de portraits de sa main, hors ceux des donateurs de ses retables religieux. Son *Portrait d'un jeune homme* (New York) en est précisément un fragment qui frappe par l'intensité du regard et la concentration intérieure du modèle. Plus proche, et presque plus personnel, un autre fragment, un *Donateur avec saint Jean Baptiste* (Baltimore, W.A.G.), sous-entend, dirait-on, un sentiment, inconnu jusqu'alors, d'étroite compréhension et de vérité intime. Ce sont là des portraits qui témoignent de la foi du sujet comme de la pénétration du peintre, aussi profondes l'une que l'autre. La force d'innovation de Van der Goes est d'autant plus frappante qu'il affrontait de tout-puissants modèles : Van Eyck et Van der Weyden. Si l'on veut bien se souvenir, par ailleurs, qu'un artiste n'était alors qu'un artisan soumis aux règles de sa corporation et aux exigences de ses commanditaires, nul doute qu'il ne manquait pas de caractère, fût-il cyclothymique.

851. Jacob Jansz, *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant vénérés par un chartreux*, diptyque. Vers 1490. Chaque panneau, 35 x 23 cm. Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum.

852. Hugo Jacobsz (?), *La Mise au Tombeau*. Vers 1490. 28,5 x 24 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum.

UN MÉTÉORE EXCENTRIQUE

Si la trajectoire de Van der Goes fut brève, celle de Gérard de Saint-Jean fut météorique. Il mourut à vingt-huit ans. Quand ? On l'ignore. Élève, selon Van Mander, d'Aelbert Van Ouwater, il vivait à Haarlem, au couvent des Chevaliers de Saint Jean, et l'on a reconstitué son œuvre à partir d'un volet du triptyque peint pour la chapelle de ses hôtes. Presque aussi large que le *Triptyque Portinari*, mais un peu moins haut, ce triptyque devait être en son temps l'ouvrage pictural le plus considérable des Pays-Bas du Nord. En son temps ? Selon une tradition que ni Friedländer ni Panofsky ne mirent en

853. Hugo Van der Goes, *Triptyque Portinari*, panneau central. 1474-1476.
253 x 304 cm.
Florence, Offices.

854. Maître de la Vierge parmi les vierges, *La Mise au Tombeau*. Vers 1490.
54,5 x 54,5 cm. Liverpool, Walker Art Gallery.

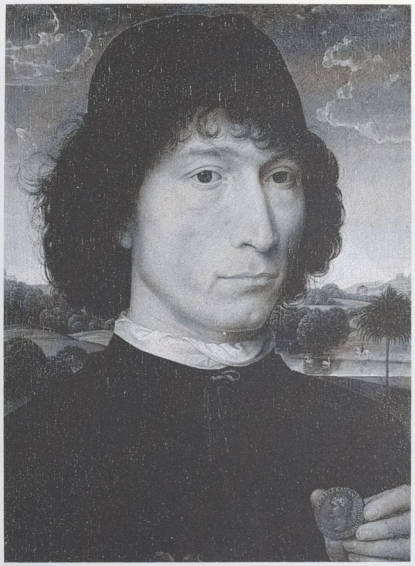
855. Maître de la Vierge parmi les vierges, *Triptyque de la Crucifixion,* volet droit. Vers 1490. 221 x 93 cm. Barnard Castle, Bowes Museum.

doute, l'existence de Gérard de Saint-Jean se serait inscrite entre 1460 et 1490. Il aurait achevé son apprentissage dans les années 1480. Récemment, Albert Châtelet a contesté cette chronologie qui fait de Gérard de Saint-Jean un disciple de Van der Goes et un surgeon un peu archaïque de la peinture flamande, en Hollande. Il estime que son activité dut se situer entre 1465 et 1475 et que les rapports entre les deux peintres relèvent plutôt d'un compagnonnage en début de carrière. Ainsi, tandis que le mystique Van der Goes portait la peinture flamande dans une voie inédite, tant formelle que spirituelle, le méditatif Gérard de Saint-Jean aurait inauguré la peinture proprement hollandaise par la simplicité de sa vision. Qu'en est-il vraiment ?

Retracer l'évolution d'un peintre dont la carrière ne dura pas dix ans, à travers une dizaine d'ouvrages, est un exercice difficile mais fructueux, si l'on veut bien admettre que la logique de l'artiste n'est pas celle de l'historien. Gérard de Saint-Jean passa, d'une œuvre à l'autre, de la douceur au pathétique, du grotesque à la mélancolie. Le plus souvent, il réduit ses personnages à des figures figées, lisses, avec un penchant pour les visages ovales, mais il apporte beaucoup d'attention à l'individualisation des physionomies dans les portraits de groupe qu'il inclut dans ses grandes scènes religieuses. La composition de celles-ci paraît manquer d'unité. Il est supérieur dans les petits formats qui semblent l'inspirer d'une façon aussi étrange que variée. On a ainsi réuni à l'époque de ses débuts une minuscule *Madone à l'Enfant* (Milan, Pinacothèque ambrosienne) où il semble se souvenir de Bouts et l'importante *Résurrection de Lazare* (Louvre), où il s'efforce de prendre ses distances d'avec Ouwater. D'emblée on observe des différences dans son traitement des figures, en particulier féminines, qui épousent un modèle ovoïde que l'on retrouve dans un tableau discuté, la *Sainte Parenté* (Amsterdam). Celui-ci est certes usé mais sa singularité même devrait empêcher qu'on l'attribue à un suiveur, comme d'aucuns l'ont proposé. C'est un ouvrage dont la naïveté apparente dissimule une volonté d'étonner. Ses figures ramassées, avec leurs yeux en boutons de bottines, et son animation à la limite du burlesque dans la profondeur d'une église lumineuse nous changent des compositions d'une solennité un peu compassée comme les Flamands nous y ont habitués. On voit bien que ce tout jeune homme cherche autre chose sans le savoir lui-même.

Il peignit au moins quatre fois l'*Adoration des Mages* (Amsterdam, Winterthur, Prague, Cleveland) : on y perçoit l'écho du *Retable Monforte* mais on note aussi la place croissante du paysage que l'on retrouve dans son ouvrage clef, le *Triptyque des chevaliers.* Celui-ci devait s'articuler autour d'une vaste Crucifixion. Il n'en subsiste qu'un volet, aujourd'hui à Vienne, qui comportait à l'intérieur la *Lamentation,* thème habituel, et à l'extérieur *Julien l'Apostat faisant brûler les ossements de saint Jean Baptiste,* sujet insolite. Fut-il peint vers 1485 ou vers 1470 ? Dans les deux cas, on constate que Gérard de Saint-Jean connaissait la *Lamentation* peinte vers 1467-1468 à Bruges par Van der Goes et qu'il a recours à la même composition asymétrique. Mais il est plus intéressant d'observer la galerie de portraits qu'il installe autour du tombeau du Baptiste, et l'accent mis dans les deux tableaux sur la sérénité du paysage, avec ses magnifiques arbres feuillus. S'il semble y avoir quelque gaucherie dans l'ordonnance des scènes, on peut penser que ceci est délibéré

848



856. Hans Memling, *L'Homme à la médaille.* Vers 1470-1480. 29 x 22 cm. Anvers, musée royal des Beaux-Arts.

lorsqu'on voit avec quel soin les portraits des dévots sont fouillés, y compris peut-être celui du peintre. On trouve là, comme Riegl l'avança dans son *Das holländische Gruppenporträt,* l'origine des grands tableaux où les corporations bourgeoises prenaient un vaniteux plaisir à se faire portraiturer, dans la Hollande du XVIIe siècle. Faut-il considérer aussi cette nature paisible qui paraît avoir eu les faveurs de Gérard de Saint-Jean comme une ébauche du paysage hollandais ? Dans ce cas, on devra placer au rang des plus hauts chefs-d'œuvre le très petit (42 x 28 cm) *Saint Jean Baptiste* (Berlin) où la méditation solitaire du saint (« À quoi pense-t-il donc ? », demande Châtelet) prend place dans une prairie plantée d'arbres somptueux, au bord d'un étang, peuplée d'animaux en liberté : le jardin du paradis terrestre.

Cette inspiration extraordinaire se retrouve dans les deux dernières œuvres connues de Gérard de Saint-Jean, ô combien dissemblables. Seul leur format encore plus réduit les rapproche : 34 x 25 cm pour la *Nativité* (Londres) et 24 x 24 cm pour le *Christ de douleur* (Utrecht). Le pouvoir de la nuit habite la *Nativité* qui, malgré l'éclairage artificiel esquissé par Gentile da Fabriano, Piero della Francesca et quelques autres, constitue le premier véritable nocturne de la peinture. C'est le point de départ d'une lignée qui, à travers Corrège, Bassano et Caravage, conduit à La Tour. La véhémence de l'émotion anime la surprenante mise en page du *Christ de douleur,* entouré, dans le désordre, de la Vierge, de saint Jean et de Marie Madeleine, tandis que les anges portent les instruments de son supplice. Ces figures tronquées, disposées avec une apparence d'arbitraire dans un tableau sans espace, clos par un fond d'or, témoignent d'une imagination inattendue.

Là s'arrêta Gérard de Saint-Jean dont il serait vain de se demander quelle direction son art plein d'ingénuité dans l'expression et de délicatesse dans le coloris, un peu sourd, eût pris si la mort ne l'avait saisi. On serait tenté de croire qu'il était bien le contemporain d'Hugo Van der Goes et que, comme celui-ci avec sa *Mort de la Vierge,* il s'apprêtait à ouvrir la peinture néerlandaise (flamande ou hollandaise, peu importe) à une vision expressionniste. Tel, à sa manière et à quelques années de distance, un Botticelli en proie à une crise religieuse. Mais on aurait tort de spéculer sur les avatars de la dévotion à la fin du XVe siècle. Car on trouvait alors à Florence des peintres aussi décrispés que Ghirlandaio, qui sut habilement cultiver l'héritage de ses grands prédécesseurs, et aux Pays-Bas des artistes aussi paisibles qu'Hans Memling et Gérard David qui firent de même sans état d'âme.

839

BEAUTÉS SUAVES ET GRINÇANTES

L'excentricité d'Hugo Van der Goes et de Gérard de Saint-Jean fut vite absorbée par un long fleuve tranquille, pour ne pas dire stagnant. Gérard de Saint-Jean eut quelques suiveurs dans le nord des Pays-Bas : sur place, l'auteur du très fin diptyque de Brunswick *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant vénérés par un chartreux,* attribué à Jacob Jansz Van Haarlem ; dans la cité voisine de Leyde, un certain Hugo

857. Gérard David, *Le Mariage mystique de sainte Catherine.* Après 1501. 107,5 x 146,7 cm. Londres, National Gallery.

858. Hans Memling,
La Passion du Christ.
Vers 1470.
55 x 90 cm.
Londres, National Gallery.

859. Hieronymus Bosch,
L'Adoration des Mages.
Vers 1510.
138 x 138 cm.
Madrid, Museo del Prado.

860. Hans Memling,
Le Martyre de saint Sébastien.
Vers 1470-1475.
67 x 68 cm. Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts.

861. Gérard David,
La Vierge entre les vierges.
1507-1509.
118 x 212 cm.
Rouen, musée des Beaux-Arts.

862. Gérard David, *Retable de la Vierge intronisée.* Vers 1490. 97 x 131,5 cm. Paris, musée du Louvre.

Jacobsz à qui l'on doit notamment une très petite *Mise au Tombeau* (Budapest), surprenante avec ses visages comme écrasés, l'ensemble de la scène plongé dans un coloris froid, presque acide. Un peu plus loin, à Delft, le Maître de la Vierge parmi les vierges (identifié à Dirc Jansz ?) dont le tableau éponyme se trouve à Amsterdam, mérite le détour. Ses ouvrages offrent un festival de visages bombés, osseux, presque inquiétants, jusque dans des scènes censées être plus avenantes comme l'*Adoration des Mages* (Berlin et Salzbourg). Il est particulièrement à l'aise dans la déformation des physionomies, la
854 nervosité des attitudes : voir ses *Mise au Tombeau* (Liverpool et Saint Louis). Doué d'un sens aigu de la narration et féru de détails inattendus, il ne redoutait pas de s'attaquer à des travaux d'impor-
855 tance, tel le *Triptyque de la Crucifixion* (Barnard Castle) où l'agitation de la foule se fait caricaturale.

Mais l'audience de ces peintres est locale, presque anonyme. Si leur imagination non conformiste et leur dédain des beautés suaves nous paraissent attractifs aujourd'hui, celles-ci devaient largement triompher à la fin du siècle à Bruges, redevenue la capitale de la peinture flamande.

Depuis 1425, Bruges n'avait connu que deux
362, 363, 364 maîtres : Jan Van Eyck et Petrus Christus. Non loin, Gand, qui abritait le *Retable de l'Agneau mystique,* avait vu sans réagir Hugo Van der Goes partir au couvent. Au-delà, le règne de Rogier Van der Weyden s'était achevé à Bruxelles, Dieric Bouts tentant de prendre sa succession à Louvain. Peu de temps après la disparition de Rogier, un jeune peintre, originaire d'Allemagne, Hans Memling, issu de l'atelier de celui-ci, suppose-t-on, s'installa à Bruges. Il allait y faire pendant près de trente ans une carrière prolifique qui lui valut à sa mort en 1494 de passer pour « le peintre le plus accompli et excellent de tout le monde chrétien », si l'on en croit un contemporain enthousiaste. Il est vrai que Memling connut jusqu'en Italie une notoriété considérable ; témoin son catalogue, qui ne compte pas moins de cent vingt numéros, parmi lesquels on recense une vingtaine de diptyques et triptyques, vingt-cinq exemplaires de la *Vierge et l'Enfant* et plus d'une trentaine de portraits. On s'explique que la peinture flamande n'eût été longtemps connue qu'à travers Memling : redécouvert par les romantiques allemands, porté aux nues durant l'ère victorienne, il fut le seul peintre néerlandais du XVe siècle à figurer dans la célèbre série *Klassiker der Kunst.*

Il avait tout pour plaire, à savoir la douceur et l'amabilité qui donnent aux scènes les plus dramatiques un caractère de mansuétude inaltérable (le *Martyre de saint Sébastien* à Bruxelles, vers 1470, en 860
est un excellent exemple). Ses compositions observent une frontalité paisible et une symétrie prudente : ce n'était pas vraiment un tempérament pas-
sionné. Lorsqu'il peignit ses *Scènes de la Passion* 858
(Turin, vers 1470), justement, il se livra à un merveilleux récit, dans une machinerie que les metteurs en scène d'opéra auraient pu lui envier. Ce qui est extraordinaire, c'est que la sévérité hautaine de Van der Weyden ait pu glisser sur lui en ne laissant aucune trace. Il lui emprunta pourtant sans barguigner ses compositions et ses motifs, mais ceux-ci prennent avec lui un air de placidité : voir, par exemple, le diptyque de la *Descente de Croix* (Grenade). De même, on s'étonnera qu'à Bruges, entouré des chefs-d'œuvre de Van Eyck, il n'en eût retenu que brocarts, marbres et miroirs (même si sa *Bethsabée sortant du bain,* aujourd'hui à Stuttgart, rappelle peut-être une composition perdue de celui-ci). Ce n'était pourtant point un peintre médiocre : il répondait admirablement aux aspirations d'une fin de siècle agitée, après la mort de Charles le

863. Hieronymus Bosch, *Le Portement de croix.* 1515-1516. 74 x 81 cm. Gand, musée des Beaux-Arts.

Téméraire défait par les lances suisses dans la plaine glacée de Nancy. Il proposait aux esprits inquiets un retour aux sources avec station d'épuration. Séduire plutôt qu'émouvoir était son souci. Nombreux étaient les suiveurs qui, comme lui, à Bruges, à Gand et à Bruxelles filtraient goutte à goutte les formules des « fondateurs » : le Maître de la Légende de sainte Ursule, le Maître de la Légende de sainte Lucie, le Maître de la Légende de sainte Catherine, le Maître de la Légende de sainte Barbe, etc. Autant de peintres qui n'ont survécu, dans l'anonymat, que sous des appellations indiquant bien leur inspiration narrative. Il étaient tous plus délicats et plus délicieux les uns que les autres. Citons aussi ce merveilleux enlumineur qu'était le Maître de Marie de Bourgogne – la fille de Charles le Téméraire – qui, dans les années 1470-1490, se souvenait encore des eyckiennes *Heures de Milan-Turin* (Oxford, Bodleian Library). La variété des attitudes et des gestes, la finesse des paysages font notamment de son *Livre d'heures pour Engelbert de Nassau* (Oxford) un ouvrage plein d'une quiétude raffinée.

Mais revenons à Memling. À nos yeux, il n'a qu'un tort : il peint sans relâche « une contrée idyllique où il fait perpétuellement beau », comme écrit Panofsky. Le paradis, en somme, immuable, et donc... ennuyeux. Seuls ses portraits échappent à la monotonie. La raison en est simple : face à ses modèles, il retrouve la réalité qui est diverse. Grâce au nombre important qui nous en est parvenu, nous disposons d'une exceptionnelle galerie de nobles seigneurs et de gentes dames, mais nous prenons aussi pleinement la mesure de son impeccable maîtrise. L'*Homme à la médaille* (Anvers), le *Portrait de jeune homme* (Venise), le *Portrait d'homme* (New York, Frick Collection) ont une présence efficace et sensible qui a traversé les siècles. Souvent, il installait ses clients devant un harmonieux paysage ; c'était bien le moins. Son style avenant fut particulièrement apprécié de la colonie italienne de Bruges. Via celle-ci, il semble avoir exercé une influence décisive sur l'évolution du portrait tant à Venise (Bellini) qu'à Florence (Botticelli, Perugino, Piero di Cosimo). Il n'avait pas l'acuité de Van Eyck ni la rigueur de Van der Weyden : ce fut sans doute le secret de son succès. En 1902, l'« Exposition des primitifs flamands », à Bruges, fit un triomphe à Hans Memling.

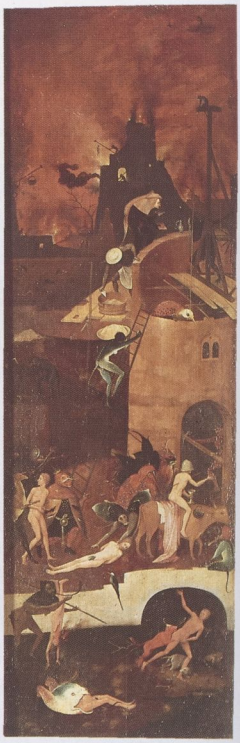
La séquence initiée dans les années 1420-1430 était épuisée. La crise politique et les troubles sociaux qui secouèrent les Pays-Bas à la fin du siècle avaient engendré un climat de pessimisme. On se tournait vers le passé. Et le passé, c'étaient Van Eyck et le Maître de Flémalle d'un côté, le « gothique tardif » de l'autre. À Bruges, Gérard David distillait les premiers avec un art suprême ; à Bois-le-Duc, entre Brabant et Hollande, Hieronymus Bosch puisait son inspiration excentrique dans

864. Hieronymus Bosch, *La Nef des fous.* Vers 1490-1500. 57,8 x 32,5 cm. Paris, musée du Louvre.

les fantaisies naturalistes de l'enluminure. L'involution de Gérard David, les résurgences de Bosch masquaient l'impasse, et leur archaïsme engendrait des chefs-d'œuvre ici d'une grâce miraculeuse, là d'une fantasmagorique vérité. Mais leurs réminiscences, aussi différentes fussent-elles, marquaient la fin des temps glorieux. Comme tous deux poursuivirent leur activité jusque dans les premières décennies du XVIe siècle, ils apparurent bientôt dans toute leur solitude.

Lorsque Gérard David arriva à Bruges en 1484, celle-ci avait amorcé son déclin, et sa révolte contre l'empereur Maximilien n'allait rien arranger. Natif d'Ouwater, peut-être avait-il fait son apprentissage à Haarlem. Ses premiers ouvrages montrent en tout cas qu'il connaissait Gérard de Saint-Jean : ce sont des *Nativité* (Budapest, New York, Cleveland), une *Adoration des Mages* (Bruxelles), le triptyque de la *Mise en Croix* (Londres et Anvers). Mais vers 1490, il se tourna vers Van Eyck, dans le *Retable de la Vierge intronisée* (Louvre): ses figures nues d'Adam et Eve sont des citations littérales du *Retable de l'Agneau mystique*. À Gand, il semble avoir aussi étu-

862
364



865. Hieronymus Bosch,
Le Chariot de foin.
Vers 1490-1500.
140 x 232 cm.
Madrid, Escorial.

866. Hieronymus Bosch,
La Mort et l'avare, détail.
Vers 1485-1490.
31 x 92 cm. Washington,
National Gallery of Art,
Samuel H. Kress Collection.

dié Van der Goes, comme en témoigne l'*Adoration des Mages* de Munich. Lorsqu'en 1498, il acheva le grand diptyque de la *Justice de Cambyse* (Bruges) que lui avaient commandé les échevins de Bruges, il s'y montra plus à l'aise que Bouts avec la *Justice d'Othon*, et ses édiles ne manquent pas de force. C'est de toute façon un document historique remarquable qui tranche avec les conventions ecclésiastiques auxquelles son atelier, devenu fort actif, souscrivait abondamment par ailleurs. En quête d'une perfection solennelle et somptueuse, il finit par adopter une séduisante tonalité bleu sombre pour peindre le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Londres), où il se souvint de la *Madone Van der Paele*. De même pour l'*Annonciation* (New York, Francfort) plongée dans un délicat clair-obscur, ou la *Crucifixion* (Gênes) dont la puissante monumentalité est comme un lointain écho du Maître de Flémalle. Des italianismes apparaissent de plus en plus dans ses ouvrages (l'hypothèse d'un voyage en Ligurie où plusieurs de ses œuvres furent installées n'est ni invraisemblable ni indispensable) et lorsqu'il peignit le large panneau de la *Vierge entre les vierges* (Rouen) qui devait être flanqué de volets (disparus), on pourrait croire qu'il accomplit une synthèse unique : de Campin et Van Eyck à Michel-Ange !

Immobile, sévère, la Vierge de Bruges venait d'arriver de Florence. Cependant il n'est pas certain que son classicisme ait marqué vraiment Gérard David. Quoi qu'il en soit, il en resta là : la Renaissance n'était pas son affaire. Nous sommes en 1509 et, plus archaïque que jamais, il allait produire pendant une dizaine d'années encore de merveilleuses madones (Gênes, Madrid, New York, Washington, Pasadena), toujours plus douces, plus sentimentales. L'assouplissement des formes n'en élimine pas l'immuable précision des détails.Quelle pureté dans ces paradisiaques apparitions ! Et quel inconscient désir ! On notera qu'à la différence d'un Memling, Gérard David semble n'avoir peint que peu de portraits. À la réalité des êtres, il préférait sans doute la grâce juvénile de ces créatures de rêve qu'il plaçait devant une nature idyllique. Il développait là, par un retour à ses propres origines (hollandaises ?), les aperçus feuillus de Gérard de Saint-Jean et se révélait un pionnier du paysage. La sensibilité de son coloris, ces verts bleutés qu'il module à l'infini feront des émules. Pendant un siècle ils empliront les panoramas de la peinture nordique.

Ainsi s'acheva, dans une tendresse bucolique, l'épopée du réalisme flamand. Du moins serait-on tenté de le croire si, à mi-chemin d'Haarlem et de Bruges, non loin de l'embouchure du Rhin et de la Meuse, à Bois-le-Duc, n'avait vécu Hieronymus Bosch. Qui aurait pu s'attendre à voir, entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle, un peintre effectuer un tel saut en arrière avec une telle allégresse ! Et ce pour retrouver, par-delà les « fondateurs », le courant irréel, fantastique, voire monstrueux du Moyen Age ! Puisées dans une lointaine mémoire, les inventions de Bosch ne sauraient pour autant le faire taxer d'archaïsme. Sa situation est, à vrai dire, souvent obscurcie par le problème du sujet. Le décodage de ses œuvres a suscité un concours d'ingéniosité d'autant plus confus qu'on a prétendu y voir un ancêtre du surréalisme ! Sa popularité repose sur un malentendu : le contenu avec ses connotations morales suscite une curiosité qui détourne de la forme. Or, Bosch continuait par ses « drôleries » la sculpture des chapiteaux romans et les marges des enluminures gothiques. Il y ajoutait les effets d'une

867. Hieronymus Bosch, *L'Ascension vers la lumière.* 1500-1504. 87 x 40 cm. Venise, Palazzo Ducale.

868. Hieronymus Bosch, *Triptyque de la Tentation de saint Antoine*, volet droit. 1505-1506. 131,5 x 119 cm. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga.

imagination souvent cruelle qui, à tort ou à raison, lui a fait supposer une origine germanique. En fait, il appartenait à une famille de peintres présents à Bois-le-Duc depuis au moins trois générations. Comme Friedländer l'a suggéré, il est bon, avant d'explorer ses visions morales et superstitieuses, de considérer la manière dont il traitait les sujets traditionnels, tels que l'*Adoration des Mages* par exemple.

Ce thème, presque obligé à l'époque, avait donné lieu à maints chefs-d'œuvre dont le dernier en date, alors que Bosch faisait ses débuts, était l'éblouissant *Retable de Monforte* d'Hugo Van der Goes. Bosch allait le peindre à plusieurs reprises, sa version la plus aboutie et la plus célèbre étant celle du Prado. Devant ce tableau, notre regard est saisi par d'innombrables détails et particularités faussement naïves : burlesques ou sardoniques, selon les cas. Le sacré n'était point le propos de Bosch : il ne célébrait pas, et il ne portraiturait pas : ses donateurs ne sont jamais traités avantageusement. Il ne s'agenouillait pas, en somme ! Les recherches de ses contemporains, par ailleurs, ne semblent guère l'avoir préoccupé. Ni l'espace, ni l'anatomie, ni l'ornement ne sont son affaire. Si le monde qu'il décrit paraît peu banal, c'est qu'il le fait avec un intarissable humour sarcastique qui, dans son *Ecce Homo* (Francfort) et ses *Portement de Croix* (Vienne et Gand), prend une féroce tournure. Tandis qu'autour de lui la dévotion s'était faite de plus en plus aimable avec Memling ou David, il assenait au spectateur une vision probablement plus conforme à sa réalité vécue. Bosch ne dissimulait pas la piètre opinion qu'il avait des hommes.

La souffrance du Christ n'est cependant qu'un angle mineur de son approche de l'humanité. Bien au-delà de l'anecdote comique, ses *Péchés capitaux* (Madrid), son *Escamoteur* (Saint-Germain-en-Laye), sa *Mort et l'avare* (Washington) ou sa *Nef des fous* (Louvre) sont une ouverture impitoyable sur la crédulité, l'avidité et autres faiblesses humaines. La dérision et la raillerie que Bosch esquisse dans ces petits formats acquièrent une ampleur insoupçonnable dans ses grands triptyques. « Le monde est une botte de foin, chacun en prend ce qu'il en peut saisir », dit un proverbe flamand qui, selon Tolnay, inspira le *Chariot de foin* (Prado et Escurial). Cet apologue de la vanité, sous le regard douloureux du Christ, comporte comme une note de pitié pour la stupidité des humains. La *Tentation de saint Antoine* (Lisbonne) n'est guère plus réconfortante malgré la résistance du saint. Les panneaux du *Paradis terrestre* et de l'*Ascension vers la lumière* (Venise, palais des Doges) sont, en revanche, des œuvres d'un rare mysticisme que l'on retrouve seulement dans le *Saint Jean à Patmos* (Berlin) et dans le *Saint Jérôme pénitent* (Gand). On retombe en plein cauchemar avec les triptyques du *Jugement dernier* (Vienne, Künste der Akademie; Bruges) et le délire atteint son comble avec le *Jardin des délices* (Madrid). Le regard s'épuise à suivre Bosch dans ses morceaux choisis.

Mais laissons là sa symbolique, aussi curieuse soit-elle. Attachons-nous plutôt à un visage, à une silhouette : c'est à la loupe qu'il faut examiner ses œuvres. On est alors surpris de sa concision et de sa vivacité. La légèreté de ses nus, la diversité de ses physionomies, hébétées ou rusées, et la finesse de ses paysages exigent une attention toujours récompensée. Peu de peintres souffrent aussi peu de n'être vus qu'en reproductions photographiques, agrandies de

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

préférence. Inutile d'évoquer ici les obscurités de sa chronologie : elles importent encore moins que pour quiconque. Car qui songe en le regardant que Hieronymus Bosch est le contemporain de Leonardo da Vinci ?

Et pourtant l'hypothèse formulée naguère par Slatkes d'un voyage de Bosch en Italie, et plus particulièrement à Milan et à Venise, entre 1499 et 1503, a récemment (1988) été confirmée par la découverte d'une « fresque flamande » à Chiaravalle. Un penchant certain pour le grotesque, tel que le partagent chacun de leur côté Bosch et Vinci, caractérise le *Christ devant Pilate* dont on a retrouvé les restes sur le mur de l'Oratorio di san Bernardo. Sans que l'on puisse tenir pour assuré que ce surprenant ouvrage soit dû à la main de Bosch, il appert que la présence de celui-ci en Italie du nord eut un écho non négligeable. Non seulement une rencontre Hieronymus-Leonardo paraît vraisemblable, mais ne relève-t-on pas des traces boschiennes (types caricaturaux, motifs fantastiques) chez Giorgione (*Le Christ portant sa Croix,* Venise, San Rocco), Dürer (*Jésus parmi les docteurs,* Madrid, collection Thyssen), voire Raphaël (*Saint Michel,* Paris) ?

869. Hieronymus Bosch, *Saint Jean à Patmos.* 1504-1505. 63 x 43,3 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

XXXV
Entre Flandre et Italie : de Cologne à Valence

Vingt, trente, cinquante kilomètres par jour, on cheminait pendant deux, trois et jusqu'à six semaines pour se rendre de Tournai en Savoie, d'Anjou en Provence, ou de Bruxelles à Rome. Puis on revenait. Par mer on poussait jusqu'à Lisbonne ou jusqu'à Naples. Non sans fatigue, non sans risques. Le navire qui transportait de Bruges à Florence le *Triptyque du Jugement dernier* peint par Memling pour Angelo di Jacopo Tani fut capturé par un corsaire de Dantzig qui, excommunié par le pape, l'offrit à « son » église. Ce genre d'incident n'arrêtait personne. Michel Sittow, natif de Reval en Estonie, vint faire son apprentissage à Bruges, séjourna peut-être en France et en tout cas en Espagne, revint en Flandre, se rendit à Londres, retourna à Reval, repartit pour Copenhague, travailla de nouveau en Flandre, réapparut en Espagne, avant d'achever ses jours à Reval : sur quarante-deux ans de vie active (1484-1526), il en avait passé vingt-cinq loin de chez lui. Tout le monde n'avait pas une telle bougeotte, mais les plus grands artistes n'hésitaient pas à entreprendre de longues transhumances : Van Eyck alla en Espagne et au Portugal (1428-1429) après s'être peut-être rendu en Italie, sinon en Terre sainte ; Campin s'en fut probablement en Savoie et sûrement en Provence (1429-1430) ; Christus pérégrina sans doute le long du Rhin (vers 1431), plus tard il descendit en Italie (?) ou du moins y expédia ses tableaux ; Dalmau vint s'instruire à Bruges (1431) comme par la suite Bugatto à Bruxelles (1460-1463) ; Barthélemy d'Eyck suivit le roi René en Anjou, à Naples et en Provence (de 1440 à 1470) ; Fouquet alla jusqu'à Rome, visita Florence et peut-être Naples (vers 1445-1450 ?) ; Van der Weyden (1450) gagna Rome via Ferrare et Florence, en passant peut-être par la Bourgogne et la Savoie ; Juste de Gand travailla à Urbino (1473-1475) où lui succéda l'Espagnol Berruguete ; Van der Goes vint sans doute en France et en Bourgogne (1474), et visita Cologne (1481). Beaucoup d'autres encore voyagèrent, ou leurs œuvres, sans laisser de trace documentaire, condamnant les historiens à échafauder des hypothèses à partir de similitudes stylistiques : le cas de la « rencontre » Antonello da Messina / Petrus Christus, aussi fascinant qu'insoluble, est le plus spectaculaire.

D'une manière générale, à plus de quatre-vingt-dix pour cent pourrait-on dire si une statistique avait un sens, la circulation, entre 1425 et 1490, s'effectua du nord vers le sud. On ne connaît aucun ouvrage italien d'importance en Flandre avant l'arrivée à Bruges de la Vierge de Michel-Ange. Ceci n'exclut pas qu'il y en ait eu, mais avant Memling et David, on ne relève que bien peu d'indices d'une quelconque influence méridionale sur les artistes des Pays-Bas. Les peintres italiens ne s'exportaient qu'en... Hongrie, où Budapest, sous le règne de Mathias Corvin (1458-1490), devint le premier foyer de l'humanisme renaissant hors d'Italie. En revanche, la pénétration des modèles néerlandais s'accéléra au milieu du siècle en Espagne, en France et en Allemagne. Les Pays-Bas établirent ainsi pour quelques décennies un condominium artistique en Europe qui prit bien sûr des tournures différentes selon les latitudes. Jusqu'aux seigneurs anglais qui vinrent se faire portraiturer à Bruges ou à Gand – car il n'y avait toujours guère de peinture anglaise.

On admirait ce qui venait de loin. Ainsi, les Catalans, Castillans, Portugais se flamandiseront avec zèle. La Provence, le centre de la France importeront des artistes nordiques qui seront parfois tentés, eux, de regarder vers l'Italie. Et dans les cités germaniques, on ira jeter un coup d'œil de l'autre côté du Rhin avant de revenir aux habitudes locales. De Hambourg à Valence, on recense trois douzaines d'ateliers qui furent plus ou moins inféodés aux procédés flamands dans la seconde moitié du XVe siècle. Quelques-uns – Fouquet, Pacher – allaient étudier et adopter les concepts italiens ; cela reste l'exception. Mais un grand artiste n'est pas le produit d'une recette : Schongauer est aussi différent de Pacher que du Maître de Saint Barthélemy. Quarton ne ressemble pas plus à Fouquet qu'au Maître de Moulins, et Nuño Gonçalves est aux antipodes de Bermejo. Éparpillement et diversité : inattendus et souvent méconnus chefs-d'œuvre.

870. Friedrich Herlin, *Retable de Saint Georges : les donatrices.* 1462. 88 x 66 cm. Noerdlingen, Stadtmuseum.

INCERTITUDES GERMANIQUES

871. Hans Pleydenwurff, *Georg von Löwenstein.* Vers 1455. 34 x 25 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

La peinture germanique du XVe siècle n'a guère été étudiée hors d'Allemagne. C'est d'autant plus regrettable qu'elle offre une leçon de modestie à qui prétend découvrir une logique dans l'évolution artistique ; avec plus d'évidence que partout ailleurs, à cause de la dispersion géographique des ateliers, et de l'isolement relatif de ceux-ci, on observe l'inégalité de leurs mérites. Il saute ainsi aux yeux que la relation qui s'établit entre les individus et leur contexte obéit à un mouvement de balancier : le poids du second est d'autant fort que les premiers sont faibles, et inversement. C'est dire qu'un grand artiste est d'abord un accident.

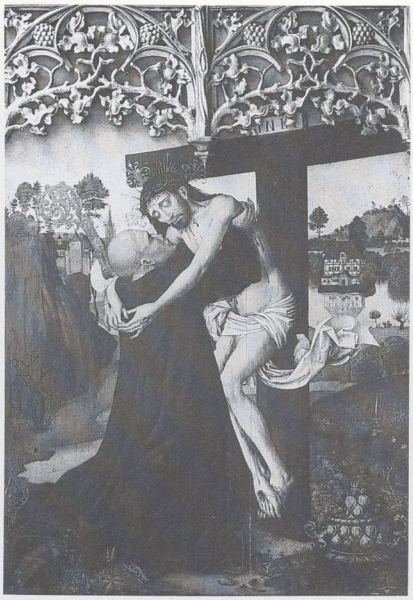
L'Allemagne, ou plus précisément la Souabe, avait connu quatre grands artistes dans les années 1430-1440. Il s'agit de Moser, du Pseudo-Multscher et de Witz qui concoctèrent avec force et originalité le « réalisme souabe » dans la lignée de Sluter, de Campin et de Van Eyck. Et de Stephan Lochner, qui, originaire de la même région, partit à Cologne absorber le « style doux », puis en présenta une interprétation revigorée. Avant eux, l'Allemagne du Nord avait vu se succéder Maître Bertram, Conrad de Soest et Maître Francke qui, chacun à sa manière, avaient élaboré une version imaginative et drue du « gothique international ». Deux générations, deux styles, entre lesquels était intervenue la novation flamande. Lorsque Konrad Witz signa en 1444 le *Retable de saint Pierre,* on pouvait croire que rien n'allait rompre cet élan et qu'une troisième génération s'apprêtait à prendre la suite. En fait, c'est seulement la violence du Pseudo-Multscher qui fit école avec cette théorie de peintres outranciers, frénétiques qui sévit entre 1440 et 1460 de Strasbourg à Nuremberg : Hirtz, Laib, le Maître de la Tabula Magna, le Maître des Retables Polling, etc. Mettons à part le Maître de la Passion de Darmstadt, qui cultiva non sans raffinement les exemples de Campin et de Van Eyck. Bref, si vers 1450 la peinture allemande se voulait toujours réaliste, elle avait perdu la simplicité nécessaire à une quête de la vérité visuelle. Qui plus est, elle n'avait plus d'unité et bientôt rien ne s'opposa à ce que les Néerlandais vinssent combler le vide. La proximité géographique joua-t-elle un rôle ? Trois peintres dominaient la scène flamande dans les années 1450 : Van der Weyden à Bruxelles, Dieric Bouts à Louvain et Petrus Christus à Bruges. On perçoit la présence du premier à Cologne, à Augsbourg, du second à Hambourg, à Nuremberg, et l'absence du troisième.

872. Maître de la Vie de Marie, *La Naissance de la Vierge.* 1463. 85 x 109 cm. Munich, Alte Pinakothek.

Vers 1460, on installa en l'église Sainte-Colombe le retable de l'*Adoration des Mages,* commandé 505
quelques années auparavant à Van der Weyden par le sieur Wasserfasse, bourgmestre de Cologne. Cet ouvrage, aujourd'hui à Munich, qui devait laisser Goethe muet d'admiration, ne passa pas inaperçu des artistes locaux. Dès 1463, le Maître de la Vie de Marie peignit pour l'église Sainte-Ursule huit panneaux (sept à Munich, un à Londres) qui curieusement ne traitaient que d'épisodes de la *Vie de Marie* 872
antérieurs à la naissance du Christ, sauf le dernier

qui a pour sujet l'Assomption. C'est une série de scènes au réalisme élégant, avec des figures impondérables, aux gestes mesurés dans un espace flottant : la rudesse flamande allégée par la délicatesse colonaise. Le Maître de la Passion de Lyversberg, son contemporain et vraisemblablement son affidé tant leurs affinités sont sensibles, peignit aussi ses huit panneaux de la *Passion du Christ* (Cologne) avec autant de fermeté que de séduction, mais en serrant nombre de figures dans un espace restreint, comme s'il ne voulait rien oublier. Faut-il en déduire que ces artistes ne franchirent jamais le Rhin ? Louvain et Bruxelles ne se trouvaient qu'à trois ou quatre jours. Assez près pour pouvoir aller chercher son inspiration chez les maîtres flamands, assez loin pour respirer encore les suavités colonaises. On ne dispose d'aucune indication sur le séjour d'artistes allemands en Flandre ni sur les voyages que firent les peintres néerlandais en Allemagne. Mais tout laisse penser que nous ne devons pas nous fier à notre ignorance. Car comment pourrait-on supposer la présence d'un Hinrik Funhof à Hambourg, ville beaucoup plus éloignée que Cologne ! Dans ses quatre panneaux de la *Légende des saints* (Lunebourg), en 1482, celui-ci nous apparaît comme un fidèle de Bouts. Peut-être même en fut-il l'assistant. Et comment à Augsbourg, ville non moins lointaine, pourrait-on s'attendre à trouver un Maître de la Légende de saint Ulrich qui peint vers 1455 ses deux panneaux de la *Vie de saint Ulrich* si pleins de souvenirs de Van der Weyden ! D'autant que chacun de ces panneaux compte trois scènes dans le même espace, comme dans le retable de Tiefenbronn de Lukas Moser. Or, justement à Tiefenbronn, ne voit-on pas encore le grand retable de la *Passion du Christ* achevé en 1469 par Hans Schüchlin, qui n'hésita pas à emprunter iconographie et motifs à Van der Weyden ? Tous ces peintres « parlaient » flamand. Où donc l'avaient-ils appris ?

Sans doute pas dans l'Allemagne profonde, à Nördlingen, c'est-à-dire à mi-chemin d'Ulm et de Nuremberg, où l'on rencontre Friedrich Herlin. Proche de Witz par ses origines souabes, Van der Weyden n'est pas pour lui un inconnu. Son *Retable de saint Georges,* vers 1462, ne se distingue de la manière flamande que par de plaisantes qualités narratives : le spectacle des *Donatrices* roulant leur chapelet dut faire la joie du commanditaire. De même découvre-t-on à Nuremberg Hans Pleydenwurff qui peupla sa *Crucifixion* (Munich, vers 1475) de belles vignettes décalquées de modèles flamands. S'il n'y montra guère d'imagination, il s'appliqua à détailler avec précision la réalité. On lui doit, du reste, vers 1455, le premier vrai portrait de la peinture germanique : petit format, grand tableau, son *Georg von Löwenstein* (Nuremberg) figure sur le volet droit d'un diptyque dont le volet gauche comporte l'*Homme de douleur* (Bâle). Le comte Georg



873. Maître du Retable des augustins, *La Vision de saint Bernard.* 1487. 135 x 90 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

874. Jan Pollack, *Ecce Homo.* 1492. 205 x 130 cm. Munich, Bayerisches Nationalmuseum.

875. Jan Pollack, *La Mort de saint Korbinian.* Vers 1490. 147 x 129 cm. Munich, Alte Pinakothek.

(il était aussi chanoine) était un vieil et bel homme que le peintre saisit alors qu'il venait de suspendre sa lecture. Il nous apparaît comme envahi par la pensée des souffrances endurées sur cette terre par le Fils de Dieu qui lui faisait face. Le pouce glissé entre les pages de son livre, la bouche entrouverte, cet instantané respire l'intelligence et la compassion. À cette date et à tous points de vue, cela est exceptionnel.

Pleydenwurff avait parmi ses compagnons Michael Wolgemut, avec qui il peignit un grand retable dont les quatre panneaux sont aujourd'hui conservés à Munich : *Christ au jardin des Oliviers, Crucifixion, Déposition* et *Résurrection* se succèdent devant un vaste paysage ininterrompu. Malgré le souvenir de Bouts, ils ne manquent pas d'une certaine fraîcheur d'inspiration. Celle-ci fut sans lendemain. En 1472, à la mort de Pleydenwurff, Wolgemut lui succéda, épousant sa femme, Barbara, comme y inclinait la coutume. Dürer fut apprenti dans cet atelier prospère, de quinze à dix-huit ans (1486-1489). Il ne devait pas oublier son maître : en 1516, il peignit un portrait intense et émouvant de Wolgemut à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Tous ces peintres allemands, quels que fussent leurs talents, ne paraissaient guère habités par un profond désir de se distinguer. Les cités germaniques en voie d'embourgeoisement n'avaient pas grand-chose à envier aux flamandes. Et leurs artistes ne souffraient pas d'une situation inférieure. Ils participaient, au contraire, de plus en plus au pouvoir municipal, à travers leurs corporations. Mais apparemment, peintres et commanditaires se satisfaisaient de suivre Van der Weyden dont ils adoptaient la rigueur sculpturale, sans trop se rendre compte qu'il en perdaient la noblesse. Leur modèle était du reste plutôt Bouts, qui offrait déjà une version moins aristocratique de l'art weydien. Parfois même, ils suivaient des exemples plus anciens, comme le révèle l'anonyme *Portrait d'Alexandre Mornauer* acquis récemment par la National Gallery de Londres. Ce notable de Landshut, près de Munich, se fit représenter vers 1480 avec un vigoureux réalisme à la manière sculpturale de... Campin.

Peut-être le renouveau de la sculpture outre-Rhin dévalua-t-il les peintres, ce qui expliquerait

876. Maître de Freising, *La Décollation de saint Jean Baptiste.* Vers 1490. 144 x 72 cm. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

leur manque d'audace et leur prosaïsme. Les stalles de la cathédrale d'Ulm, avec leurs vivantes statues de bois exécutées par Jörg Syrlin en 1469-1474, sont la première manifestation visuelle de l'humanisme germanique, bien avant Dürer. Les monumentaux autels de bois sculptés dont Veit Stoss dans les années 1470-1480, puis Riemenschneider dans les années 1490-1500 produisirent les plus hauts exemples, constituent en revanche l'ultime expression de l'esprit gothique. C'est dans cette direction que la peinture germanique s'orienta pendant les deux dernières décennies. Pour répondre à un

877. Maître de Saint Barthélemy, *La Descente de Croix*. Vers 1490. 227 x 210 cm. Paris, musée du Louvre.

878. Maître du Livre de Raison, *Les Fiancés.* Vers 1480. 118 x 82 cm. Gotha, musée du Château.

besoin d'approfondissement spirituel, alors que l'essor économique de l'Allemagne (Nuremberg était devenue une grande place financière) et l'affermissement de l'empire habsbourgeois s'accompagnaient d'un climat de crise ecclésiastique ? Après avoir épuisé les charmes d'une interprétation terre à terre des maîtres néerlandais, les ateliers germaniques furent, semble-t-il, tentés de revenir à une conception plus dramatique, sinon plus mystique de l'art pictural.

Que se passa-t-il entre Witz et Dürer ? Schongauer et Pacher. Mais aussi quelques autres. Tout d'abord, le Maître du Retable des augustins qui, en 1487, réintroduisit tension et vigueur dans une série
873 de quatre panneaux, parmi lesquels la *Vision de saint Bernard* (Nuremberg) exprime un sentiment pathétique dans un paysage véridique. Ensuite, Jan Pollack qui, venu de Pologne, emplit pendant quarante ans les églises de Munich et des environs de ses compositions agitées, au coloris sec et froid. L'action dramatique n'y craint ni l'exagération ni la grimace : on peut le vérifier, par exemple, dans
874 son *Ecce Homo* (Munich, Bayerisches Nationalmuseum, 1492). Cette propension à la violence et à la laideur se déploie dans une architecture extravagante, rendue avec une précision maniaque. La même maniaquerie préside au paysage qui se déroule sous le balcon où nous assistons à la *Mort de*
875 *saint Korbinian* (Munich), peint peu avant : devant nos yeux, « la ville de Freising et la campagne environnante telles qu'on pouvait les voir de la route de Munich à la fin du XVe siècle », a-t-on pu en écrire. L'inquiétude que traduit l'abondante production de Pollack fut sans doute partagée en Bavière par le Maître de Freising, qui peignit vers 1490 sa *Décolla-*
876 *tion de saint Jean Baptiste* (Nuremberg) à la manière d'un ballet convulsif. Les résurgences gothiques ne sont pas moindres chez le Maître du Livre de Raison (identifié souvent comme Erhard Reeuwich, originaire d'Utrecht), qui exerça dès les années 1470 autour de Mayence ; mais celui-ci mit beaucoup de soin sinon de grâce à ordonner ses ouvrages. Dans le

Retable de la Passion, vers 1480, aujourd'hui dispersé entre Fribourg-en-Brisgau, Berlin et Francfort, il installe des figures timides dans des intérieurs à l'espace dûment organisé et détaillé. Ainsi, dans son *Christ lavant les pieds des apôtres* (Berlin), quel contraste entre l'assemblée patibulaire, Jésus y compris, et l'ambiance bourgeoise de la pièce ! De même sa petite *Vierge à l'Enfant couronnée par les anges* (Munich) retrouve-t-elle un raffinement et une espièglerie d'antan. Mais c'est son célèbre double portrait des *Fiancés* (Gotha) qui, avec sa fraî- 878
cheur nostalgique, traduit peut-être le mieux les incertitudes de cette fin de siècle.

Le Maître du Livre de Raison avait un autre talent : la pointe sèche. L'ouvrage auquel il doit son nom de fortune est un recueil de dessins exécutés vers 1475 et conservé dans la collection Waldburg-Wolfegg : scènes de la vie quotidienne, armes et cuirasses, allégories de planètes où il se révéla, comme l'écrivit Panofsky, « le premier artiste qui peut être à juste titre défini comme un humoriste ». Faut-il considérer comme un hasard sa rencontre avec l'estampe, alors que ce « mass media », lui aussi premier du genre, se répandait le long du Rhin, de Bâle aux Pays-Bas, à partir de 1440 environ ? « La magie de la multiplication des produits artistiques permet à l'artiste de prendre l'initiative : au lieu d'attendre la commande, il peut concevoir des œuvres de son invention », écrivit aussi Panofsky. On ne sous-estimera pas le rôle de la gravure qui non seulement émancipa l'artiste mais lui permit de faire connaître

879. Maître du Livre de Raison, *Une chasse.* Vers 1480. Haut. 9 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

plus largement ses ouvrages. Notons aussi que son succès finit par supplanter l'enluminure bien que celle-ci se fût aussi vulgarisée. Pour l'heure, le Maître du Livre de Raison s'affirma comme un virtuose insolite qui jetait sur le monde un coup d'œil sans ménagement : parmi ses feuilles conservées au Rijksmuseum, le grotesque *(Aristote chevauché par Phyllis)* côtoie le brutal *(Chemin du Calvaire)*, et la tendresse *(Sainte Famille)* accompagne le morbide *(Les Trois Vifs et les Trois Morts)* et l'humoristique *(Une chasse)*. Il inaugure ainsi une lignée de peintres qui, de Dürer à Rembrandt, trouvèrent dans la gravure un chemin de liberté.

Cela est d'abord vrai pour Martin Schongauer, qui se fit une telle réputation que le jeune Dürer se rendit en 1492 à Colmar afin de le rencontrer. Pour apprendre que Schongauer venait de disparaître, à peine âgé de quarante ans. Il laissait cent quinze gravures signées : l'acuité du dessin au service de l'émotion spirituelle. Sa *Montée au Calvaire* (Paris, Bibliothèque nationale, vers 1475), dramatique vision en noir et blanc, distribue avec une stupéfiante variété le faciès et les gestes d'une foule en mouvement dans une composition parfaitement équilibrée. La clarté de la conception et la force du sentiment caractérisent cette production graphique qui, au fil des années, gagna en simplicité sans perdre son raffinement : on peut le voir en comparant ses deux versions de la *Nativité*, qui ont une dizaine (?) d'années d'écart. La fécondité de ce graveur donne à penser ce que put être celle du peintre. Il en subsiste bien peu de choses. Sa *Vierge au buisson de roses* (Colmar), datée de 1473, est célèbre : on y perçoit le souvenir de Van der Weyden, mais la roseraie est avant tout un ouvrage d'orfèvre – ce qu'étaient son père et ses frères. La souplesse du dessin et la richesse du coloris adoucissent la monumentalité de cette Madone méditative. La même paix intérieure émane des deux panneaux de l'*Annonciation* (Colmar) appartenant au *Retable d'Orliac*. Les *Sainte Famille* de Munich et Vienne, et la *Nativité* de Berlin, en dépit de leur très petit format, sont toutes les trois des œuvres d'une

880. Martin Schongauer, *La Montée au Calvaire*. Vers 1475. 28,6 x 43 cm. Paris, Bibliothèque nationale.

881. Maître de Saint Barthélemy, *Triptyque de saint Thomas*. Vers 1495. 143 x 200 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

882. Maître de Saint Barthélemy, *Triptyque de saint Barthélemy,* volet gauche : *Saint Jean l'Évangéliste et sainte Marguerite.* Après 1500. 129 x 74 cm. Munich, Alte Pinakothek.

883. Maître de la Légende de sainte Ursule, *La Vision de sainte Ursule.* 123 x 114 cm. Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

plasticité harmonieuse. Cette poignée d'ouvrages (auxquels on ajoutera un *Jugement dernier* peint sur les murs de l'église de Brisach, dont on devine la tension dramatique malgré son mauvais état) se caractérise par une calme intensité ou une pureté mystique, comme on voudra. Elle suffit à nous révéler que Martin Schongauer était peut-être encore plus grand peintre que graveur. Il avait vraisemblablement visité la Bourgogne et les Pays-Bas, mais, à la différence de nombre de ses collègues, les artistes néerlandais furent pour lui un stimulant, non un modèle. C'est, après Konrad Witz, le premier peintre germanique à aller de l'avant.

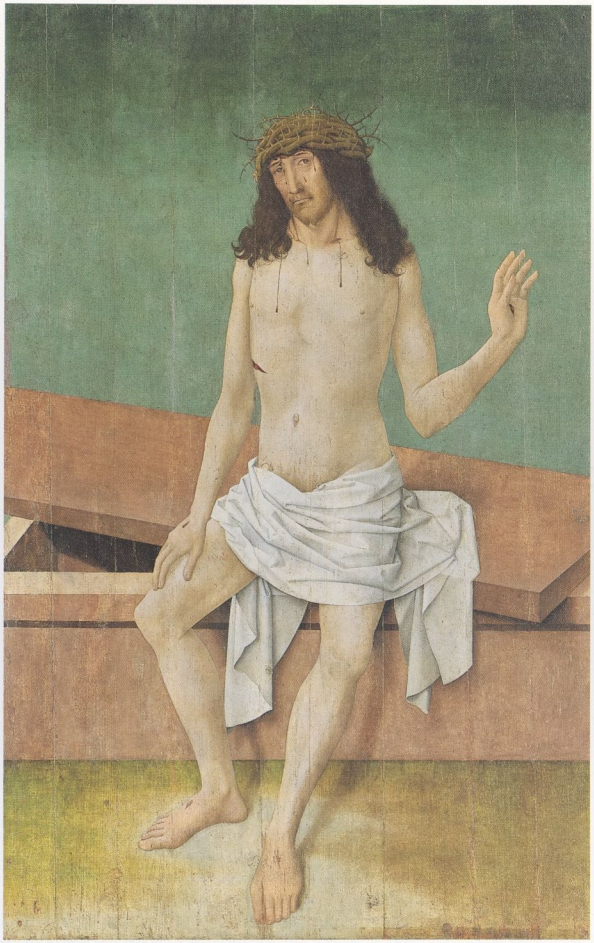
Jusqu'à l'aube du XVIe siècle, l'Allemagne demeura le dernier bastion du gothique tardif. Or c'est en Allemagne, à Cologne, que s'installa vers 1480 le Maître de Saint Barthélemy, du nom du retable conservé à Munich. Il venait d'Utrecht ou d'Arnhem, en tout cas de Hollande. Il connaissait fort bien la peinture néerlandaise, et en particulier Van der Weyden. Comme Lochner cinquante ans plus tôt, cet artiste venu d'ailleurs assimila la tradition locale au point d'en devenir le plus éminent protagoniste. Comment être un grand peintre anachronique, telle est l'impeccable démonstration qu'effectua le Maître de Saint Barthélemy jusque vers 1510. À ses débuts, il proposa des ouvrages d'esprit flamand, comme *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant* (Munich) ou l'*Adoration des Mages* (Munich) où il se souvenait de Weyden et de Bouts. Puis avec la *Vierge à la noix* (Cologne) il commença à se glisser dans le « style doux », tandis qu'avec la *Descente de Croix* (Louvre), peinte peut-être pour un 877
couvent parisien, il interpréta le déjà célèbre tableau de Van der Weyden en faisant montre d'une extra- 501
ordinaire liberté. Il s'y livra même à une parodie audacieuse, marquée d'extravagance dans le détail. Fort de cette performance, il continua, après 1490, à peupler de figures sculpturales richement vêtues ses grands triptyques de la *Crucifixion* (Cologne) et de *Saint Thomas* (Cologne), qu'il peignit avec 881
autant de recherche que d'habileté. Ainsi, quelle splendeur pour mettre à l'épreuve l'incrédulité de saint Thomas ! Ensuite, ce fut un artiste véritablement flamboyant qui exécuta le *Baptême du Christ* (Washington) avec sa cohorte surnaturelle de saints volant au-dessus de la scène. Lorsque les chartreux de Cologne lui commandèrent le large *Triptyque de saint Barthélemy* (Munich), il entoura de saints fort 882
élégants, alignés devant un luxueux brocart, le donateur agenouillé dans sa robe blanche. Une *Déposition* (Londres) clôt cette série où la réalité étincelle comme un joyau, et où l'outrance côtoie le raffinement, la préciosité des matières enfiévrant l'imagination jusqu'à l'absurde.

Le climat propice que trouva le Maître de Saint Barthélemy à Cologne inspira d'autres artistes. Ceux-ci firent cependant preuve de moins de har-

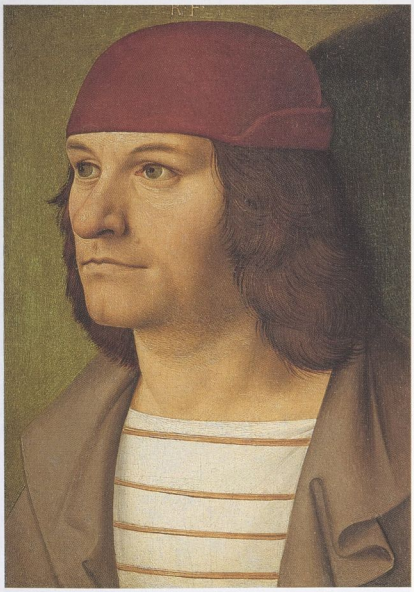
diesse. Citons le Maître de la Sainte Parenté, qui exploita jusqu'en 1515 des schémas de composition et des motifs élaborés au milieu du siècle précédent. Il nous apparaît comme un artiste serein et tendre dans son triptyque de *Saintes Barbe et Dorothée avec l'Enfant-Jésus* ou de la *Sainte Parenté* (Cologne), ou dans son retable des *Sept Joies de Marie* (Louvre). La *Circoncision du Christ* (Munich), peinte pour l'église Sainte-Colombe, où le triptyque de Van der Weyden se trouvait déjà depuis un demi-siècle, est un chef-d'œuvre de conservatisme.

À cet égard, le Maître de la Légende de sainte
883 Ursule n'a rien à lui envier. Sa *Vision de sainte Ursule* (Cologne) montre qu'il n'ignorait rien de la technique de la représentation spatiale mais que celle-ci reste un moyen au service du sentiment mystique. Sa *Crucifixion* (Cologne) garde la même « naïveté ».

La force du sentiment religieux qui perdurait à Cologne au point d'entretenir cette rare pépinière de peintres « réactionnaires » se manifestait avec la même ardeur à la fin du siècle dans des régions éloignées, comme celle de Salzbourg. Rueland Frueauf l'Ancien, qui commença par offrir une adaptation tourmentée et grimaçante des modèles flamands (*Retable de la Passion* à Ratisbonne, vers 1475), peignit dans la dernière décennie deux œuvres d'une présence d'autant plus surprenante que leurs sujets sont spirituellement aux antipodes : c'est le saisis-
885 sant *Homme de douleur* (Munich) et le très humain



884. Rueland Fruehauf l'Ancien, *L'Homme de douleur.* Après 1490. 182 x 116 cm. Munich, Alte Pinakothek.



885. Rueland Fruehauf l'Ancien, *Portrait de jeune homme.* Vers 1490. 25 x 18,3 cm. Vienne, Österreichische Galerie.

Portrait de jeune homme (Vienne, Österreichische Galerie). Leur simplicité est unique dans la peinture germanique. Le portrait, pour remarquable qu'il fût, appartenait à un genre qui gagnait du terrain ici comme ailleurs. En revanche, l'*Homme de douleur* est plus qu'insolite. Par sa conception d'abord : le Christ, assis sur son tombeau ouvert, porte les signes de la souffrance et de la mort, mais il est bien vivant et il semble faire signe de la main au spectateur, qu'il regarde. Il est serein et ses yeux sont pleins de compassion. Par son exécution, ensuite : ni décor ni ornement, aucune fantaisie, aucune fioriture. Une sobriété radicale dans la mise en page comme dans le coloris. Pouvoir de l'abstraction et

886. Michael Pacher, *Retable des Pères de l'Église : saint Augustin et saint Grégoire.* Vers 1475. 212 x 200 cm. Munich, Alte Pinakothek.

du silence : nous sommes à mille lieues du Maître de Saint Barthélemy et pourtant on croit deviner la même pureté d'émotion. Cela dit, et pour autant que nous le sachions, Rueland Frueauf l'Ancien ne se distingua pas davantage, et son fils, le Jeune, qui reprit son atelier, non plus.

En 1484, Rueland Frueauf s'était vu préférer Michael Pacher pour orner le maître-autel de l'église des franciscains de Salzbourg. Celui-ci passait en effet pour le maître du retable à volets, et peuplait depuis vingt-cinq ans les vallées du Tyrol et du Haut-Adige de gigantesques échafaudages où le peintre rivalisait avec le sculpteur. Dans un cadre gothique flamboyant, il installait de merveilleux groupes de statues et de reliefs en bois dont la vitalité (donatellesque ?) était enveloppée par le souvenir du « style doux ». Ses volets peints accueillaient, eux, des scènes dont la force d'analyse et de dramatisation se fondait sur une vision calme et équilibrée. Car Pacher ne se bornait pas à sculpter avec la finesse du peintre et à peindre avec la vigueur du sculpteur ; sans tambours ni trompettes, il venait d'ouvrir, à travers le col du Brenner, la tradition germanique à la Renaissance italienne.

Multscher et son peintre s'étaient arrêtés à Vipiteno (ou Sterzing) en 1458. À une cinquantaine de kilomètres de là, Pacher, né entre 1430 et 1435, avait dévalé les pentes alpines jusqu'à Padoue vers 1450-1453. Ceci se passait juste au moment où s'achevait le séjour de Donatello à Padoue et où Mantegna prenait en main le chantier de la chapelle Ovetari, après la disparition de Giovanni d'Alemagna et de Nicolo Pizolo. Pourquoi Pacher vint-il à Padoue ? Non seulement on l'ignore, mais la seule preuve de ce voyage réside dans son œuvre dont l'examen stylistique est riche de surprises.

Qui songerait à se rendre à Saint-Wolfgang ? Au milieu des lacs et des montagnes du Salzkammergut demeure en parfait état le grand retable à reliquaire avec volets commandé à Michael Pacher en 1471 (le contrat existe encore) et achevé en 1481. C'est là le seul lieu où l'on puisse apprécier l'art de ce peintre sculpteur dans sa plénitude. De ses autres vastes entreprises, qui furent démantelées au XVIIIe siècle, on peut voir encore quelques belles épaves à Vienne et surtout à Munich. S'il figurait au Louvre ou au Metropolitan, Pacher serait autrement célèbre. Voilà en effet un artiste qui porta l'énergie expressive à son plus haut degré, jonglant avec une perspective surbaissée et des raccourcis vertigineux tout en sauvegardant l'unité de la composition. Il manie le jeu de la lumière avec virtuosité, tout en insufflant à ses ouvrages une puissante monumentalité. Il fait même preuve d'imagination, car il met en scène des personnages singuliers dans des architectures qui ne le sont pas moins. Ainsi est-il le maître le plus étrange d'une fin de siècle qui en compte plus d'un.

Germanique et gothique par son inspiration figurative et scénique, italien par sa construction de l'espace, Pacher a souffert de cette hybridité aux yeux des historiens. Pratiquement ignoré des Ita-

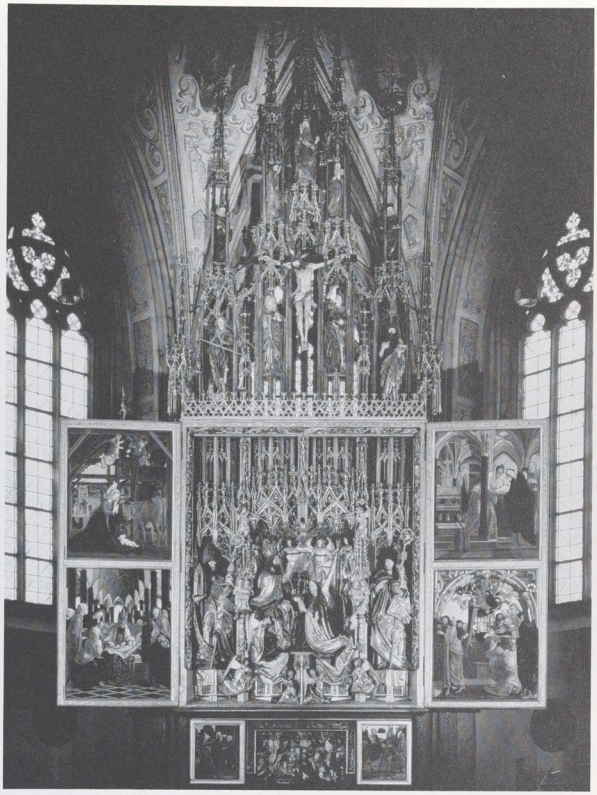
887. Michael Pacher, *Retable des Pères de l'Église : le Diable montrant à saint Augustin le Livre des Vices.* Vers 1475. 103 x 91 cm. Munich, Alte Pinakothek.

liens, considéré avec circonspection par les Allemands, il s'est trouvé quelque peu marginalisé : il dérange. Non content d'avoir sans doute séjourné plusieurs fois à Padoue et alentour (à Mantoue ? à Venise ?), il semble bien avoir aussi effectué un voyage vers le Rhin et jusqu'aux Pays-Bas. Ceci a suscité une multiplicité de rapprochements : avec le peintre travaillant pour Multscher à Vipiteno en 1458-1459, avec les sculptures de Veit Stoss actif entre Nuremberg et Cracovie, pour ce qui concerne ses racines germaniques ; avec les « Padouans » Filippo Lippi, Paolo Uccello, Donatello et Mantegna, pour ses conceptions spatiales et lumineuses ; avec Jacopo Bellini pour son usage intempestif de la perspective rationnelle par un esprit demeuré gothique ; avec Konrad Witz, pour sa plasticité ; avec Van der Weyden pour sa volonté sculpturale et Van der Goes pour sa nervosité expressive. Cela fait beaucoup. Ici plus que jamais, partir à la recherche des influences est un exercice académique d'un intérêt relatif. Au mieux dira-t-on de Pacher qu'il avait une surprenante mémoire ! L'important est l'emploi qu'il en fit.

Au départ, il avait sous les yeux la fin du « style doux » et l'alternative réaliste qui en avait résulté. Dès son premier ouvrage connu, de petites dimensions et destiné à la dévotion privée, le *Retable de saint Thomas Becket,* exécuté pour le couvent de Novacella et dont il subsiste seulement deux volets à Graz, il se fraya une nouvelle voie. On constate en effet qu'il connaissait Lippi et Donatello, et les interprétait avec une certaine naïveté. En revanche, on n'observe pas trace du Pseudo-Multscher, ce qui nous conduit à dater ces débuts vers 1455 et donc son premier voyage à Padoue peu avant. Vers 1460, il entreprit près de Bruneck, dans le Tyrol du Sud, le *Retable de saint Laurent,* ouvrage de taille respectable, qui comportait au centre les statues de la Vierge trônant entourée de saint Laurent et de saint Michel ; des volets peints, de format presque carré, six subsistent : l'*Annonciation* et la *Mort de la Vierge* (Munich) qui ont, elles, quelque chose de la solennité et de la mesure du Pseudo-Multscher, et surtout quatre scènes de la *Vie de saint Laurent* (deux à Munich et deux à l'Österreichische Galerie de Vienne) dont la vigoureuse plasticité nous ferait penser à Witz si nous n'étions pas davantage frappés par la relation des figures avec l'architecture et par le rôle de la lumière, qui doivent sans doute beaucoup à l'expérience padouane. Nous nous trouvons dès lors en présence d'un artiste « total » qui développe sa conception architecturale du retable à partir de Multscher, sculpteur comme lui sinon peintre, en s'efforçant d'y inclure les jeux de la perspective et de la lumière qu'il avait découverts en Italie. C'est alors que Pacher serait allé vers les Pays-Bas.

De 1465 à 1470, nous perdons sa trace. En 1471, en revanche, nous savons qu'il signa deux contrats, un pour le *Retable de Gries* (près de Bolzano), un autre pour celui de Saint-Wolfgang (près de Salzbourg). Sa notoriété s'était étendue au nord et au sud des Alpes. Du *Retable de Gries,* il ne subsiste malheureusement que le groupe sculpté, magnifique de grâce et de tendresse, du *Couronnement de la Vierge,* avec ses anges peints derrière le trône. Le *Retable de Saint-Wolfgang* dut, lui, être remis à plus tard, la construction du chœur auquel il était destiné n'étant pas achevée. Vers 1475, il entreprit donc, de nouveau pour Novacella, un ouvrage moyen par les dimensions, le *Retable des Pères de l'Église,* mais dont les panneaux, aujourd'hui à Munich, disent assez à quel point de maturité Pacher était alors parvenu, à partir des leçons reçues tant à l'ouest du Rhin que dans la vallée du Pô.

Sur les volets intérieurs se tiennent les quatre Pères de l'Église, à savoir Jérôme, Augustin, Grégoire et Ambroise, assis dans des niches surmontées d'un dais aux arcatures gothiques, l'Esprit saint voletant autour de leurs têtes. Un effet complexe de



888. Michael Pacher, *Retable de Saint-Wolfgang.* 1481. Haut. 12,16 m. Saint-Wolfgang, église Saint-Wolfgang.

888, 889, 890, 891

886, 887

890. Michael Pacher, *La Mort de la Vierge.* 1481.
Saint-Wolfgang, église Saint-Wolfgang.

profondeur est obtenu non seulement par le calcul de la perspective mais par le trompe-l'œil architectural, par le placement des figures et par leurs gestes. Mais, si la maîtrise de l'espace est italienne, la mise en scène et l'attention apportée aux détails (biseaux, statues, etc.) sont flamandes. Ceci corrobore l'hypothèse d'un voyage de Pacher vers le Rhin, quoiqu'on puisse aussi penser à Antonello da Messina qui peu auparavant était à Venise. Si l'on ajoute que leur couleur vibrante et transparente à la fois rend inoubliables ces portraits imaginaires, on est tenté de croire à une seconde visite de notre peintre en Vénétie. Une telle intensité plastique soulignée par une lumière aussi pierfranceschienne est-elle concevable autrement ? Dans les quatre *Scènes de la vie de saint Augustin,* à l'extérieur, le goût germanique du fantastique reprend ses droits, mais avec le même contrôle de l'espace clairement défini. Ce contrôle,

889. Michael Pacher, *Retable de Saint-Wolfgang : La Tentation du Christ, les Noces de Cana, les marchands chassés du Temple, le Christ et la femme adultère.* 1481.
Saint-Wolfgang, église Saint-Wolfgang.

891. Michael Pacher, *La Fuite en Égypte.* 1481. Saint-Wolfgang, église Saint-Wolfgang.

la préservation du *Retable de Saint-Wolfgang* nous permet de l'appréhender pleinement.

En effet, avec cet ouvrage de douze mètres de haut, nous pouvons saisir d'un seul coup d'œil l'art de Michael Pacher. Il englobe architecture, sculpture et peinture avec le même esprit de clarté et de dynamisme. La commande lui en avait été faite en 1471 ; il s'y attaqua après la consécration du chœur en 1477 et l'acheva en 1481. Entre-temps, il avait
886, 887 pu mener à bien le *Retable des Pères de l'Église,* et son succès l'avait conduit à multiplier ses collaborateurs. Nous sommes donc en présence d'une œuvre majeure où il nous faut isoler ce qui n'appartient qu'à Pacher. D'abord, la prodigieuse châsse sculptée, avec un *Couronnement de la Vierge* dont la richesse ne parvient pas à étouffer la grâce, lequel est flanqué de saint Benoît et saint Wolfgang, admirables d'énergie et de sensibilité à la fois. Et quel génie dans la mise en place de chaque figure, dans leur éclairage ! Leur vitalité, il faut bien le dire, fait de l'ombre aux scènes peintes sur les volets ouverts. On y retrouve pourtant un Pacher plus net que jamais dans sa construction de l'espace, et encore plus solide dans l'implantation de ses personnages. Plus simple aussi. La *Nativité,* la *Présentation au Temple,*
890 la *Circoncision* et la *Mort de la Vierge* sont des compositions où la force le dispute à la tendresse, la magnificence à la sobriété. La présence obsédante d'une architecture gothique contribue à leur confier une évidence que rien ne vient mettre en doute. Aucun anachronisme : c'est bien là que l'événement sacré a eu lieu. Il n'en va pas différemment dans les autres panneaux, conçus et dessinés par Pacher, même s'il en laissa souvent l'exécution à ses assistants. Son *Christ chassant les marchands du Temple,* son *Christ et la femme adultère,* etc., se déroulent dans le même cadre insolite et véridique, avec des figurants inexplicables mais nécessaires. Jamais peintre ne montra une bizarrerie aussi authentique.

Après un retour à Bolzano, Pacher s'installa en 1484 à Salzbourg où il demeura jusqu'à sa mort en 1498. Il avait mission d'y édifier un retable qui fut peut-être le plus grand jamais construit : dix-sept mètres de haut, estime-t-on. Nul moyen de le vérifier car il fut l'objet, en 1710, de la cupidité des... franciscains qui le détruisirent pour en récupérer l'or et l'argent ! Des quelques fragments peints qui ont survécu, *Flagellation* et *Mariage de la Vierge* notamment (Vienne, Österreichische Galerie), il appert qu'à la fin de sa vie Michael Pacher s'acheminait, sans renoncer à son énergie plastique, vers une recherche de naturel et de dignité. Il faisait alors école autour de lui : de son fils Hans on peut voir une petite *Vierge entre deux saints* à Londres et un *Mariage mystique de sainte Catherine* à Madrid ; de Marx Reichlich, qui reprit son atelier, on verra à Munich des scènes de la *Vie de saint Jacques et saint Étienne,* de la *Vie de la Vierge,* et surtout une *Flagellation* et un *Couronnement d'épines* où resurgit la 892
dramaturgie cruelle à laquelle se complaît parfois

892. Marx Reichlich, *Le Couronnement d'épines.* 1506. 125 x 78, 7 cm. Munich, Alte Pinakothek.

l'esprit germanique. On mesure, par comparaison, le contrôle qu'exerçait Pacher sur les tendances agressives que l'on décèle ici ou là dans son œuvre. La discipline formelle qu'il avait apprise en Italie lui permettait de brider sa fièvre expressionniste.

Il différait par sa sérénité de ses contemporains germaniques, mais la curieuse mélancolie qui émane de ses ouvrages le séparait des Italiens. Il ne faisait pas de distinction entre ses métiers de sculpteur et de peintre. Il travaillait pour des églises et des couvents, jamais pour des bourgeois. Voilà pourquoi peut-être la « révolution » qu'il introduisit au nord des Alpes bien avant Dürer ne fut pas aussitôt comprise. Un Dürer qui, avant de se rendre à son tour en Italie, peignait en 1493 son premier autoportrait et allait l'éclipser aux yeux de la postérité.

LES HISPANO-FLAMANDS

À l'extrémité du continent, cernée par la mer, fermée par les Pyrénées, la Péninsule ibérique semblait vouée à l'isolement. La présence arabe depuis sept siècles n'arrangeait rien, la multiplicité des royaumes – Navarre, Aragon, Castille, Portugal – non plus. On pouvait supposer que seul un art replié sur lui-même y développerait ses racines. Or c'est le contraire qui advint. Nulle part les peintres ne se tournèrent autant vers l'extérieur : dès le début du siècle Marzal de Sax importait la vision germanique du style courtois tandis que Gherardo Starnina en exposait à Tolède et à Valence l'interprétation italienne. Dans les années 1430-1440, Bernardo Martorell montra à Barcelone qu'il connaissait les Limbourg comme le Maître de Boucicaut ou le Maître de Bedford, cependant que Luis Dalmau s'affirmait comme un suiveur de Van Eyck. L'activité picturale était considérable (plusieurs centaines de retables en subsistent), et rarement originale. Après avoir regardé vers l'Italie au Trecento, les ateliers ibériques empruntèrent à la Flandre, soit directement, soit via Naples, à la France, à la Provence et à l'Allemagne. Ils en adoptèrent les formules avec une accentuation expressive qui confinait à la caricature. De cette production en série, largement anonyme (mais les documents ne sont pas avares de noms auquels on attribue sans autre preuve tel ou tel groupe de tableaux), émergent quelques peintres : Jacomart à Valence, Jaime Huguet en Catalogne, Pedro Nisart à Majorque, Jorge Ingles, Fernando Gallego et Pedro Berruguete en Castille, et l'itinérant Bartolomé Bermejo. Tous ces artistes, après avoir absorbé les éléments exogènes, cherchèrent et trouvèrent parfois comment donner un nouvel élan à l'art autochtone, profondément engoncé dans ses habitudes médiévales.

893. Fernando Gallego, *Le Martyre de sainte Catherine.* Vers 1490-1500. 125 x 109 cm. Madrid, Museo del Prado.

Leur diversité surprend si l'on ignore la « régionalisation » de la Péninsule ibérique. Il n'y a pas de mouvement d'ensemble aux étapes marquées, au développement assuré, mais une production proliférante qui répond aux exigences de la foi et à l'enrichissement de royaumes entreprenants. Pourquoi les modes septentrionaux prévalurent-ils ? La visite de Van Eyck est une explication un peu courte. Que Naples, elle-même flamandisée, fût tombée sous la coupe de l'Aragon au milieu du siècle est certes important. Mais plus peut-être que de relations politiques ou commerciales, il s'agit d'une affaire de mentalité. Car les canons italiens et plus précisément florentins, pour le temps qui nous occupe, ne répondaient guère aux aspirations ibériques. Au Trecento déjà, c'était vers Sienne et non vers Florence que les peintres espagnols regardaient : la somptuosité et la préciosité faisaient florès. Il en resta longtemps quelque chose dans les vastes retables à compartiments multiples dont le cloisonnement lui-même était peu propice à l'espace et au mouvement. La raideur de la construction enclenchait la lenteur de l'évolution. Très avant dans le siècle, le fond d'or gaufré de motifs floraux ou géométriques était encore présent ; le style international perdurait. L'ultime chef-

894. Pedro Nisart, *Retable de saint Georges.* Vers 1470. Palma de Majorque, Museo de la Iglesia de Mallorca.

d'œuvre de Martorell, le *Retable de la Transfiguration* à Barcelone, fut achevé en 1452, postérieurement donc à l'eyckienne *Vierge des conseillers* de Luis Dalmau. En fait, si le séjour de Van Eyck ne passa pas inaperçu, et si le roi d'Aragon, Alphonse V, qui possédait certaines de ses œuvres, envoya Dalmau à Bruges dès 1431, il fallut deux à trois décennies pour que la peinture hispanique s'abandonnât vraiment au réalisme flamand. 531

Jaime Baço, dit Jacomart, invité par Alphonse V vers 1440 à le rejoindre à Naples, semble en avoir été l'initiateur à Valence, avec son disciple Juan Reixach, mais la plupart de ses ouvrages ont disparu. Le *Retable de sainte Anne* (collégiale de Játiva), commandé à Jacomart en 1445 et achevé par Reixach, témoigne d'une première et superficielle imprégnation. On notera en revanche que les pérégrinations italiennes de Jacomart (outre Naples, il se rendit à Rome et à Florence) n'eurent guère d'effets sur lui et que sa conception de l'espace resta quelque peu étroite. Son contemporain Jaime Huguet, qui, venant de la région de Tarragone, s'installa en 1448 à Barcelone, resta tout aussi archaïque dans ses nombreux grands retables compartimentés : une architecture monumentale où le fond d'or est décoré de riches incrustations, et peu d'espace, où s'entassent des figures allongées dans des attitudes statiques. Mais un dessin incisif, une délicatesse de coloris, une subtilité d'expression qui atténuent l'austérité de ces ouvrages. Le *Retable de saint Georges* (Barcelone), vers 1448, ne manque pas de grâce, ni le *Retable de saint Bernardin* (Barcelone, cathédrale) de puissance mystique, avec le saisissant visage du saint. Dans le *Retable des saints Abdon et Senen* (Tarrasa, Santa Maria de Egara) en 1459-1460, on admirera l'attitude pensive des saints et la finesse des scènes qui les entourent. L'énorme *Retable de la consécration de saint Augustin* (Barcelone), qui ne fut achevé qu'en 1486, au bout de vingt ans, se veut encore solennel et rutilant, malgré sa date tardive. C'est seulement avec Jorge Ingles, artiste probablement d'origine nordique, qu'apparurent des intérieurs et des paysages d'inspiration flamande, ainsi que des figures aux physionomies très caractérisées. Son *Retable de la Vierge* (Madrid), avec ses donateurs revêtus de leurs plus beaux atours, leur visages exprimant une foi résolue, nous fait penser à Petrus Christus ; le *Retable de la Mejorada* (Valladolid), vers 1470, qui lui a été attribué, avec son *Saint Jérôme* aux traits énergiques, étudiant dans un cabinet nanti de solides natures mortes (livres, chapelet, encrier, etc.), nous évoquerait plutôt la célèbre *Annonciation* d'Aix.

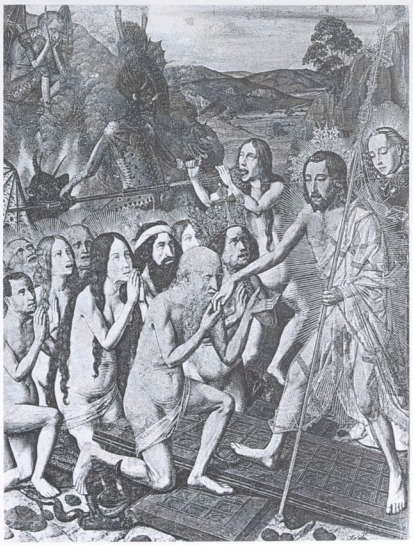
Ces sources flamandes se font plus abondantes dans les années 1470-1480 et l'on est tenté de croire, devant la *Pietà* (Madrid) de Fernando Gallego, que celui-ci avait eu l'occasion de regarder Van der Weyden et Dieric Bouts. Rien n'est moins certain car, bien qu'exerçant à Salamanque et dans l'ouest de l'Espagne, il put aussi recueillir des exemples nordiques via Jorge Ingles. Il est parfois pathétique – voyez les donateurs de la *Pietà ;* parfois cruel et imaginatif, comme dans le *Martyre de sainte Catherine* (Madrid). Ou bien il manifeste une invention expressive assez insolite, par exemple dans le *Retable de saint Ildefonse* (Zamora, cathédrale). Qu'est-ce qui l'amena à peindre des fresques de caractère astrologico-humaniste sur la voûte de la bibliothèque de Salamanque ? On ne sait. C'est un ouvrage curieusement italianisant dont il ne subsiste qu'environ un tiers. On y voit surgir de surprenantes figures au dessin nerveux. L'importante production de Gallego, actif jusqu'au début du XVIe siècle, ouvrit une brèche décisive sinon très ori- 893

895. Pedro Berruguete, *Saint Dominique et les Albigeois.* Vers 1495-1500. 122 x 83 cm. Madrid, Museo del Prado.

ginale dans l'ouest de l'Espagne. S'y engouffra une kyrielle de peintres, parmi lesquels on signalera le Maître de Saint Ildefonse dont on peut voir au Louvre la grande *Imposition de la chasuble à saint Ildefonse,* et le Maître d'Osma, auteur entre autres d'une étrange *Sainte Anne* (Valladolid).

Mais la pénétration flamande s'accélérait aussi dans d'autres régions et jusque dans l'île de Majorque où vers 1470 un Pedro Nisart peignit un *Retable de saint Georges* (Palma) qui reflèterait, a-t-on supposé, une œuvre de Van Eyck traitant du même thème que possédait Alphonse V. À dire vrai, si l'on peut apprécier la précision topographique de Nisart, il nous offre surtout l'occasion de comparer son ouvrage à celui de Martorell, plus vieux de trente-cinq ans, et de mesurer le « progrès ». Force est alors de constater que le chemin parcouru du « style courtois » au « réalisme flamand » ne fut pas ici des plus heureux. Certes Pedro Nisart s'entendait à décrire une riche cité maritime du XVe siècle, et sa *veduta* ne manque pas de charme ni surtout d'intérêt documentaire, mais on se prend à regretter la fable enchanteresse de Bernardo Martorell. Pour conquérir l'esprit, le réel exige sans doute plus de génie que l'imaginaire.

Un tel génie était rare, à l'époque, dans la Péninsule ibérique. Le séjour en Italie de Pedro Berruguete, entre 1472 et 1482 environ, ne fut pas stérile. Il était allé à Venise, puis en Toscane, et s'était mis au service du duc d'Urbino : sa participation aux portraits du *studiolo,* sa probable collaboration avec Piero della Francesca, ses rencontres avec Melozzo da Forlì, Signorelli, Francesco di Giorgio et sans doute avec les artistes ferrarais, tout cela avait dû lui ouvrir des horizons : l'équilibre monumental, le sens de l'espace, la sensibilité à la lumière. Il demeurait toutefois profondément espagnol et par conséquent flamand dans les types, les décors et les détails familiers. Il en résulta un art hybride qui ne manque parfois pas d'originalité, dans les nombreux retables (avec feuilles d'or gaufré !) dont Berruguete peupla les églises et les couvents de Burgos, de Ségovie et d'Avila, à son retour d'Italie. Il travailla d'abord à Tolède, puis à Paredes de Nava, sa ville natale, au nord de Valladolid : son *Retable de la Vierge* (Paredes de Nava, Santa Eulalia) garde le souvenir de son expérience urbinate, notamment les figures de *Rois et Prophètes d'Israël,* tandis que sa *Vie de la Vierge* est l'occasion d'un retour à la quotidienneté des gens et des lieux observée avec une grande sensibilité. Mais si l'on veut pleinement apprécier Berruguete, il faut aller à Avila où il peignit après 1490 pour le couvent de San Tomás quatre scènes de la *Vie de saint Thomas* et pour la cathédrale un *Retable de la Passion,* ouvrage de caractère monumental : des figures incisives s'y détachent dans un espace articulé où l'intensité de la lumière est l'objet de variations soigneusement calculées. Pour le même couvent de



896. Bartolomeo Bermejo, *L'Entrée au paradis.* Vers 1462-1465. 102,5 x 67 cm. Barcelone, Museu d'Art de Catalunya.

897. Bartolomeo Bermejo, *Saint Michel avec un donateur.* 1468.
179,7 x 81,9 cm. Luton Hoo, collection privée.

San Tomás, Berruguete exécuta un peu plus tard deux retables sur les thèmes de la *Vie de saint Pierre* et de la *Vie de saint Dominique* (démembrés, les panneaux sont aujourd'hui au Prado), où les jeux de lumière furent l'occasion d'une innovation spectaculaire dans le *Tombeau de saint Pierre martyr,* tandis que l'*Apparition du Christ à saint Pierre* constitue un joyau du mysticisme espagnol. Certains épisodes, tels l'*Autodafé présidé par saint* 895 *Dominique* ou *Saint Dominique et les Albigeois* sont, en outre, des scènes d'une vive imagination nourrie par une profonde observation psychologique. Ainsi, l'attitude des juges, indifférents, la tête ailleurs, tandis qu'on attise le bûcher des hérétiques témoigne d'une singulière perspicacité de la part du peintre. De fait, quand on songe à la pesanteur ecclésiastique particulière à l'Espagne (de Contre-Réforme, il n'y fut point besoin), la liberté avec laquelle Berruguete traita ses scènes inquisitoriales ne laisse pas d'étonner.

Cette liberté, le plus grand peintre espagnol de l'époque, Bartolomé Bermejo, crut-il la trouver dans le nomadisme ? On le suit à la trace depuis Cordoue, où il serait né vers 1435-1440, à Valence entre 1462 et 1469, puis à Daroca, dans les profondeurs de l'Aragon, d'où il gagna Saragosse durant les années 1470, et enfin à Barcelone autour de 1484, où il mourut avant 1500. On ignore tout en revanche de sa formation, qui a donné lieu à maintes hypothèses de voyages : Naples, Bruges, voire la Provence. À voir son intérêt, en particulier, pour la représentation des textures, et surtout sa maîtrise de l'huile, on s'interroge : où, en Espagne, en a-t-il pu étudier la technique ? Le fait que la *Vierge des conseillers,* peinte par Dalmau en 1445 après un séjour de quatre ans en Flandre, l'eût été a tempera et non pas à l'huile témoigne de la difficulté de l'apprentissage. Or Bermejo offre un premier exemple de sa maîtrise en la matière dès 1468 avec son *Saint Michel* (Luton Hoo, collection pri- 897
vée), panneau central d'un retable démembré qu'il exécuta pour la cité de Tous, près de Valence. La date, la proximité géographique et quelques similitudes stylistiques avec Colantonio et Antonello da Messina inclineraient à la solution napolitaine. Mais curieusement, les éléments italiens sont plus nombreux dans les œuvres tardives de Bermejo que dans les premières, et sa flamandisation paraît plus affirmée que celle d'Antonello. Par ailleurs, l'attribution d'une petite *Mort de la Vierge* (Berlin), peinte sur un panneau de chêne et qui semble inspirée par le tableau de Petrus Christus aujourd'hui à San Diego, conduit à envisager un séjour de Bermejo à Bruges vers 1460. En vérité, faute d'indication probante et compte tenu de ses nombreuses allées et venues même en Espagne, il n'est pas interdit de penser qu'il ait pu visiter la Flandre comme Naples.

Trois de ses œuvres sont signées. Ce sont le *Saint Michel* déjà cité, le panneau central d'un triptyque avec la *Vierge à l'Enfant,* et la célèbre *Pietà* de Barce- 900
lone. De rares documents nous permettant de situer le peintre en 1468 à Valence et en 1474-1477 à Daroca, il n'est pas impossible de reconstituer son évolution stylistique. D'abord quatre panneaux avec la *Résurrection,* le *Christ aux limbes,* l'*Entrée au para-* 896
dis et l'*Ascension* (Barcelone, musée d'Art catalan et Institut Amatller), peut-être peints vers 1462-1465, témoignent d'un penchant précoce pour les êtres disgracieux, ou du moins de son désir de les montrer tels qu'il les voyait. Il faut regarder le Christ imaginé par Bermejo ! Un maigrelet plutôt patibulaire. Et la tête des aspirants au paradis ! Le souci de

plaire n'habite pas davantage le *Christ au tombeau soutenu par deux anges* (Barcelone, collection privée), quoique Bermejo y fasse preuve déjà d'une remarquable virtuosité dans le rendu de matières aussi différentes qu'un voile transparent, un marbre coloré ou un calice d'or semé de pierres précieuses. Mais ce sont en quelque sorte des travaux préparatoires au *Retable de Saint Michel avec un donateur* (Luton Hoo, collection privée), qui est un singulier mélange de tradition et de modernité. D'une part un sujet populaire – le triomphe du saint sur le péché, lequel est représenté par un monstre –, traité sur un fond d'or, comme de coutume ; d'autre part, un guerrier saisi en plein mouvement au moment de frapper, avec, agenouillé à ses pieds, le portrait véridique du donateur. Mais ce qui nous frappe surtout, c'est l'époustouflante habileté du peintre à faire resplendir la cuirasse du saint, à faire voltiger les plis de sa cape, et la vie qu'il sait faire jaillir de son inépuisable attention à la perle et au cristal, aux étoffes et aux ciselures. Non seulement Bermejo égale ici les grands Flamands, mais il ajoute à la richesse de l'accoutrement et à l'éclat des matières un goût des formes insolites sans doute puisé – comme pour Bosch – dans le passé médiéval. La minceur, l'élongation de la forme, l'ovale du visage aux larges paupières, rien n'est négligé pour imposer cette apparition surnaturelle.

Lorsque nous retrouvons quelques années plus tard Bermejo en Aragon, il devait être à la tête d'un atelier fort actif, si l'on en juge par les deux importants retables exécutés alors pour des églises de Daroca. Il n'était pas rare à l'époque que de grands artistes travaillent à l'écart, loin des centres de pouvoir, mais qu'est-ce qui put bien entraîner Bermejo à quitter Valence pour Daroca, bourgade située à neuf cents mètres d'altitude, où l'Islam était toujours présent (on peut le constater encore aujourd'hui) ? Il y déploya pourtant son imagination et sa dextérité. Du premier retable exécuté de 1474 à 1477, le Prado conserve le vaste panneau central avec *Saint Dominique de Silos,* un abbé bénédictin que le peintre fut invité à représenter assis sur un trône gothique dont les niches abritent une série de Vertus féminines. Il le fit avec une munificence ecclésiastique digne d'un pape. Comme on pouvait s'y attendre, Bermejo se livra là à une profusion de détails décoratifs, tant sur le trône que sur les vêtements et les ornements sacerdotaux dont l'excès lasserait si, au milieu de ces chamarrures, n'émergeait le faciès iconique du saint abbé. Le contraste entre la frontalité hiératique et ce visage pensif donne à cet ouvrage solennel une vie inattendue à laquelle les Vertus somptueuses et bizarres qui l'entourent ajoutent une note d'étrangeté.

Ce penchant à peindre des figures un peu excentriques aux splendides atours, nous le retrouvons dans les panneaux dispersés d'un retable de moindres dimensions ayant pour thème l'*Histoire de sainte Engracia,* princesse martyre du début du IVe siècle. Le panneau principal, avec simplement *Sainte Engracia* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) pourrait être le portrait d'une magicienne : il suffirait de remplacer la palme du martyre par la baguette adéquate. Des scènes narratives qui l'entouraient, cinq ont disparu mais il en subsiste deux qui, conservées intégralement, donnent une idée de l'ensemble : ce sont l'*Annonciation d'Engracia* (San Diego), d'une brutalité germanique, et la *Flagellation* (Bilbao), d'une extraordinaire crudité, avec la sainte dénudée à mi-corps, le visage hagard, cernée par ses bourreaux aux attitudes tranquillement sadiques. Leurs faciès (et leurs couvre-chefs !) sont peints avec une vérité dont on se demande où Bermejo a bien pu l'observer, et l'on admire la désinvolture du proconsul, les jambes croisées, une main posée sur une cheville. Ces scènes de violence et de torture autour de la sainte triomphant modestement devaient être du plus

898. Bartolomeo Bermejo, *Saint Dominique de Silos.* 1474-1477. 242 x 130 cm. Madrid, Museo del Prado.

grand effet sur les fidèles. À Daroca même, on peut encore voir les cinq compartiments de la prédelle qu'occupent des saints aux mimiques peu conventionnelles (notamment saint Braulius et saint Pedro de Mozonzo). La dévotion en Espagne empruntait parfois des chemins parodiques.

Bermejo, pour sa part, acheva la décennie 1470 à Saragosse ; entre 1481 et 1486 point de document ; puis on le retrouve à Barcelone. Deux hypothèses : un retour à Valence ou un voyage en Italie, voire les deux. De fait il semble avoir peint et signé à cette époque le panneau central avec la *Vierge à l'Enfant* (Acqui Terme) d'un grand triptyque dont les volets seraient dus au peintre de Valence Rodrigo de Osona l'Ancien – auteur par ailleurs en 1476 d'une *Crucifixion* (Valence), où l'on découvre les traces d'un séjour du côté de Padoue. Dans ce tableau de Bermejo, on ne manque pas de relever le caractère spacieux du paysage, plus soigneusement construit que tout ce que l'on connaissait à l'époque en Espagne, ainsi que la lumière diffuse baignant les architectures et, au loin, la mer. Sa collaboration avec un peintre italianisant de Valence suffit-elle à expliquer ces aspects nouveaux dans son art alors que sa Vierge garde le même type que sainte Engracia et qu'il montre une virtuosité inchangée pour rendre la transparence d'un voile ou les perles d'une couronne ? Quoi qu'il en fût, Bermejo ne tenait pas en place et dès 1484, pense-t-on, il gagnait Barcelone qui depuis le milieu du XIVe siècle était le plus important centre artistique de la Péninsule. Les meilleurs peintres espagnols s'y étaient succédé, de Ferrer Bassa à Ramón Destorrents, des frères Serra à Luis Borrassá, et de Bernardo Martorell à Jaime Huguet, qui approchait de sa fin quand Bermejo arriva. On sait peu de choses des débuts de celui-ci dans la capitale de la Catalogne : une candidature sans succès pour peindre les volets de l'orgue de la cathédrale en 1486, un retable dont trois panneaux fort abîmés furent retrouvés au début des années trente avant d'être détruits en 1936 et c'est tout. Mais, en 1490, Bermejo signait et datait son suprême chef-d'œuvre, la *Pietà avec saint Jérôme* 900
(Barcelone, cathédrale) que lui avait commandée l'archidiacre Luis Desplá.

899. Bartolomeo Bermejo, *La Flagellation de sainte Engracia.* Vers 1474-1477. 94 x 51 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes.

Grâces soient rendues à ce mécène, qui n'hésita pas à payer non seulement de sa bourse mais aussi de sa personne. En général, les peintres ne voyaient pas la nécessité de flatter les généreux donateurs d'ouvrages pieux – humilité oblige. Mais Bermejo entendait aller plus loin et Luis Desplá se prêta courageusement à l'exercice. Résultat : dans une composition d'une monumentale symétrie, devant un vaste paysage, le commanditaire, agenouillé aux pieds du Christ mort, témoigne hautement de sa modestie. Une barbe de huit jours, mal peigné, le regard d'un perdu, Luis Desplá fit là un dévot d'une pitoyable grandeur, qui participe à la tragédie d'une manière poignante (et à la dimension des figures sacrées, ce qui ne s'était jamais vu en Espagne). C'est l'un des plus puissants portraits que l'on connaisse, l'intensité psychologique s'y dissimulant derrière une impassibilité apparente. Entre Van Eyck et Velázquez.

Mais pour revenir à la *Pietà,* on ne saurait isoler l'audacieuse présence du donateur du groupe sculptural qu'il constitue avec la Vierge douloureuse, tenant le cadavre de son fils, et le studieux saint Jérôme : rien de plus flamand que la vérité plastique du Christ et rien de plus hispanique que le climat pathétique qu'engendre un coloris strié d'ombre. Bermejo s'y montre toujours aussi expert dans son traitement des matières mais il en use plus sobrement, mettant l'accent au premier plan sur la végétation, où se glissent d'étranges papillons. Reste l'immense paysage peuplé de quelques figures solitaires, avec sa croix dressée sur un rocher, derrière laquelle s'étage une cité fantomatique, mi-orientale, mi-gothique, et ce ciel orageux, ici illuminé, là pluvieux. C'est peu dire que cette ténébreuse vision était sans précédent au sud des Pyrénées ; elle

900. Bartolomeo Bermejo, *Pietà avec saint Jérôme et l'archidiacre Luis Desplá.* 1490. 175 x 189 cm. Barcelone, cathédrale.

évoque, la sérénité en moins, les paysages de Giovanni Bellini ou de Giorgione. Où Bermejo en trouva-t-il l'inspiration ?

Il lui avait fallu approcher du terme de son existence pour parvenir à cet achèvement, où se trouvaient réunis la maîtrise des détails inanimés, la pénétration psychologique des visages et, acquis tardivement, le sens de l'espace. Il est intéressant de noter à ce propos que Bermejo n'accordait guère d'attention au problème de la construction spatiale et que son approche demeura non seulement empirique mais presque improvisée. Si l'on voulait une preuve que les lois de la perspective ne sont qu'un moyen, la comparaison de Bermejo avec Berruguete, qui les possédait parfaitement, serait convaincante : supérieur dans les scènes narratives, celui-ci reste bien en deçà pour le raffinement pictural et pour la force spirituelle. Hiératique ou élégant, harmonieux ou vigoureux, Bermejo avait un penchant pour les types et les attitudes inhabituels, il se plaisait à suggérer une atmosphère peu amène, à susciter une émotion violente. L'originalité lui importait plus que la science, et son art, aussi méticuleux fût-il, était loin d'être parfait. On observera, du reste, qu'il ne reçut pas de commandes prestigieuses et qu'il demeura à l'écart de la cour d'Aragon qui, il est vrai, avait gagné Naples. Son nomadisme était peut-être dans son tempérament, mais il répondait aussi sans doute à la quête du client. Lorsqu'il arriva enfin à Barcelone, il était trop tard pour s'imposer. Quelques années après sa mort, son nom n'était plus mentionné nulle part.

On ne connaît pas le nom de son contemporain qui peignit, vers 1480 peut-être, un panneau, aujourd'hui au Prado, avec la *Vierge et l'Enfant entre deux saints et un chevalier de Montesa.* Cet ouvrage d'une lumineuse transparence fait aussitôt penser à Antonello da Messina interprété avec autant de délicatesse que de distinction. Du même peintre, on citera aussi une petite *Adoration des Mages* (Bayonne). Il s'agit sans doute d'un artiste de Valence que l'on a parfois voulu identifier à Pablo

901. Niño Gonçalves, *Retable de saint Vincent : Alphonse V l'Africain devant saint Vincent.* Vers 1471. 220 x 128 cm. Lisbonne, Museu Nacional de Arte antiga.

da San Leocadio, d'origine italienne. Quoi qu'il en soit, c'est là l'un des rares exemples de peinture espagnole où le souvenir de l'Italie l'emporte sur l'influence flamande.

Si Bartolomé Bermejo sombra très vite dans l'oubli, à l'autre extrémité de la Péninsule, son contemporain Nuño Gonçalves ne connut pas un meilleur sort. Or ce n'est pas seulement le plus grand peintre portugais, mais l'auteur, pour citer Sterling, d'« une des créations majeures de la peinture européenne de ce XVe siècle qui pourtant abonda en puissants créateurs de formes ». Son *Retable de saint Vincent* (Lisbonne), retrouvé par des maçons à la fin du siècle dernier dans un couvent, constitue en effet un ouvrage à nul autre pareil : une soixantaine de personnages habités par une étrange gravité sont rassemblés autour du jeune saint, représenté deux fois, comme les statues gothiques au tympan d'une cathédrale. Ce sont autant de portraits de princes et de prélats, de moines, de soldats et de marins peints sans complaisance, sous une lumière froide qui cisèle leurs rudes visages. Image d'une société d'hommes et de femmes unis autour d'une apparition d'un autre monde, un monde de détachement et de compassion, alors que ces êtres vivent en des temps durs, implacables, quelle que soit leur condition. On les sent animés d'une volonté inflexible derrière leurs masques imperturbables. Saint Vincent, « soldat invisible du Christ », les invite, après la prise d'Arzila en 1471, à poursuivre la croisade contre l'Islam.

Les six panneaux – deux larges et quatre étroits – subdivisent l'ensemble sans rompre son unité : dans le panneau du roi, on admirera le fier visage d'Alphonse V l'Africain agenouillé devant le saint, qui lui montre un texte de saint Jean en l'invitant à poursuivre la mission des apôtres parmi les infidèles. Dans le panneau des connétables, aux pieds du saint qui leur confie le commandement de l'armée, la superbe nature morte du rouleau de cordage apparu miraculeusement aux marins chargés de retrouver son corps, selon la légende ; à gauche, les panneaux des moines et des marins, à droite les panneaux des nobles et des évêques, réunissant, étagés sur trois rangs, des échantillons d'humanité stupéfiants, aussi divers dans leurs traits que semblables dans leur résolution. Jamais peut-être le terme d'élite ne convint-il mieux à la représentation d'un groupe. Le portrait, édifiant ou prestigieux, était le plus souvent une manifestation d'orgueil. Ici ne sont invités que la dignité et le courage au service de la foi. Incroyable assemblée que l'on pourrait croire composée de fanatiques si la détermination de ses membres n'était tempérée par cet air de simplicité sévère que le peintre a choisi de donner à chacun. La sobriété du coloris où l'éclat des rouges et l'intensité des verts sont assombris par la profondeur des bruns et des noirs, et atténués par la matité

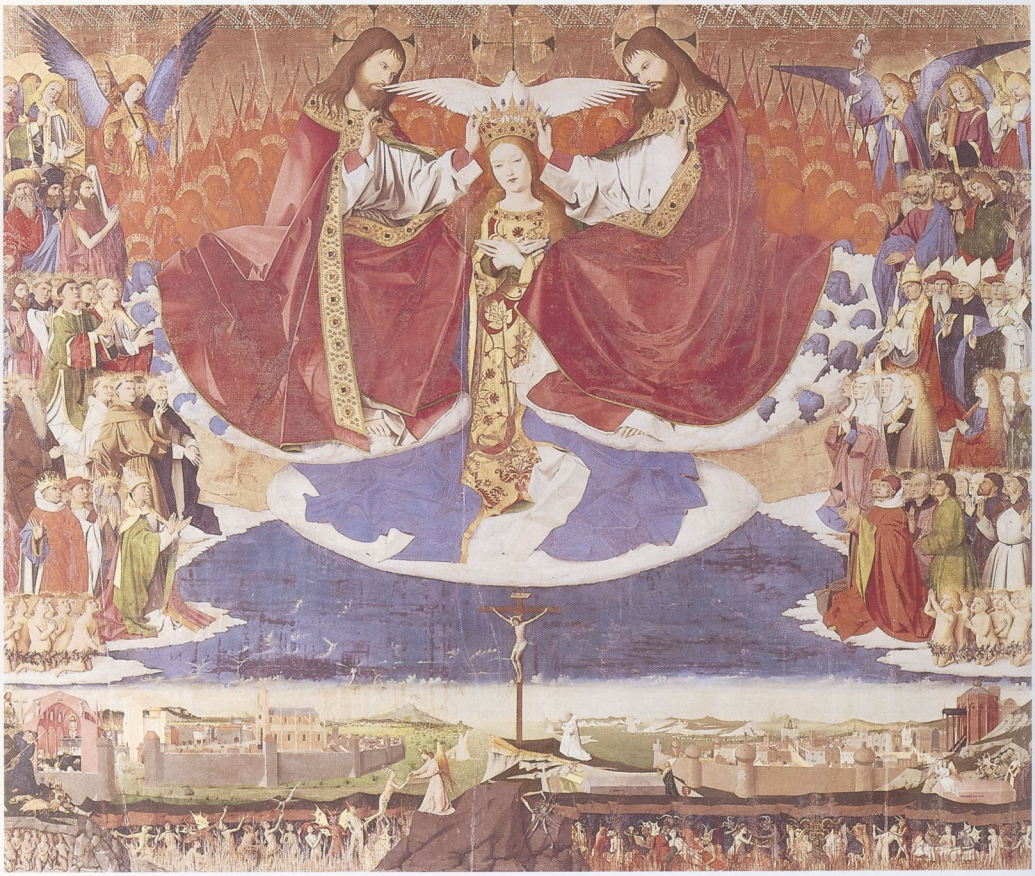
des blancs, dépouille le cérémonial de toute prétention. De même, l'absence d'architecture, l'entassement des figures contribuent à donner un caractère de grandiose austérité à cette cérémonie solennelle. On pense aux grands Flamands, à Van Eyck, à Van der Weyden, mais aussi à Fouquet, dont les portraits présentent d'étonnantes analogies avec ceux de Gonçalves. Mais qui était donc Gonçalves ? Quelle avait pu être sa formation ? Questions sans réponse. Les documents indiquent seulement qu'il était au service d'Alphonse V l'Africain depuis 1450 et qu'il mourut avant 1492. Est-il possible qu'il se fût rendu en France quand Fouquet revint d'Italie ? C'est évidemment l'explication la plus simple des éléments flamands et bourguignons dont Nuño Gonçalves sut faire un si fascinant usage dans le *Retable de saint Vincent,* unique ouvrage connu d'un artiste unique en son genre.

On pourrait conclure ici la revue des métamorphoses ibériques des modèles flamands, si la dernière décennie du siècle n'avait donné lieu à une importation directe d'artistes septentrionaux dans la Péninsule. L'an 1492, glorieux entre tous pour l'Espagne, Isabelle la Catholique trouva le temps, entre la prise de Grenade et le départ de Colomb pour les Amériques, de s'aviser (à tort) qu'il n'était de bon portraitiste que de Flandre. Elle prit à son service Michel Sittow, élève de Memling, semble-t-il. La reine de Castille était passionnée de peinture, surtout flamande, comme en témoigne la chapelle royale de Grenade où elle choisit de placer, outre son tombeau, des œuvres de Van der Weyden, Dieric Bouts et Hans Memling, entre autres. De Michel Sittow, il ne subsiste que peu de choses, dès lors qu'il fut au service de la reine (il y resta jusqu'à la mort de celle-ci en 1504) : deux petits panneaux avec l'*Assomption* (Washington) et le *Couronnement de la Vierge* (Louvre) provenant de l'*Oratoire de la Vierge et du Christ* auquel il collabora avec Juan de Flandes ; un *Portrait d'Isabelle la Catholique* (?), autrefois à La Haye, d'une grande finesse d'expression où l'austère beauté de la reine, si c'est bien elle, frappe par ce qu'elle recèle d'énergie contenue. Plus tard, en Angleterre, il peignit la fille d'Isabelle, *Catherine d'Aragon* (Vienne), dont il donna les traits superbement sensuels à sa *Vierge à l'oiseau* (Berlin), qui formait un diptyque avec le noble et pensif *Portrait de Diego de Guevara* (Washington).

902. Michel Sittow, *Vierge à l'oiseau.* Vers 1505. 32 x 24,5 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

Après un portraitiste, Isabelle fit appel à un spécialiste de la dévotion, Juan de Flandes. Ce fut aussi un bon choix car, à l'école de Van der Goes, celui-ci avait appris à susciter l'émotion, avec un chromatisme froid qui ne craignait pas les oppositions violentes, et une densité plastique mise en valeur par la modulation d'une lumière diffuse. Parfois même il n'hésitait pas à emprunter à Van der Goes, comme on peut le constater dans la petite *Pietà* de la collection Thyssen. Son *Oratoire de la Vierge et du Christ* a fait connaître très largement son œuvre : quinze petits panneaux en sont restés à Madrid (Palais royal), une douzaine sont éparpillés entre le Louvre, Washington, Londres, Detroit, Vienne et Berlin. Mais c'est après la mort d'Isabelle la Catholique que Juan de Flandes peignit ses chefs-d'œuvre espagnols : les deux grands retables de la *Vie du Christ,* l'un encore à la cathédrale de Palencia, l'autre dispersé entre Washington et le Prado. Il est singulier de voir dans ces panneaux d'un pathétisme intime et distingué comment, face aux Hispano-Flamands, un peintre venu du septentrion sut faire siennes les exigences de la sensibilité ibérique. Une adaptation remarquable, alors que ses confrères demeurés en Flandre commençaient à hésiter sur la voie à suivre.

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com



903. Enguerrand Quarton,
Le Couronnement de la Vierge.
1453-1454.
183 x 220 cm.
Villeneuve-lès-Avignon, musée de l'Hospice.

XXXVI

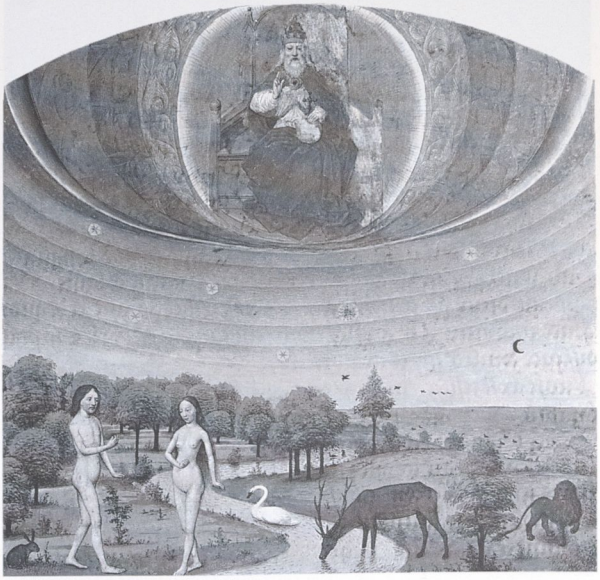
DOUCE FRANCE

Il ne manque pas d'époques ni de lieux où les arts fleurirent sous les pires tyrannies, les mœurs les plus violentes. L'accumulation capitalistique s'accommode des calamités ; la création artistique ne connaît qu'un désastre : le manque d'argent. La France y fut vouée après Azincourt. Le moment était mal choisi. Lorsque le duc de Bedford emménagea à Paris en 1422 au nom du roi d'Angleterre, Jan Van Eyck se penchait sur les enluminures des *Heures de Milan-Turin* et Masaccio s'inscrivait à la corporation des Medici et Speziali. La France était à bout de souffle, le dauphin Charles réfugié à Bourges dans le palais de feu son oncle, le duc de Berry. Certes le régent anglais se piquait de peinture et un maître anonyme auquel on donna son nom décora le *Bréviaire du duc* et le *Livre d'heures du duc et de la duchesse de Bedford* d'abondantes compositions narratives. Mais la première « école de Paris » agonisait. Tandis que le réalisme flamand et le *rinnovamento* florentin prenaient leur essor, un désert artistique s'installait entre la Seine et le Rhône. Cette absence française dura vingt ans, marquée seulement par la vision solitaire et peu courtoise du Maître de Rohan dont on perd la trace après 1425.

QUAND LE DÉSERT REFLEURIRA...

Ce n'est que vers le milieu des années 1440 que l'on vit poindre de nouveaux foyers picturaux, non plus à Paris, mais au fond des provinces, à Tours, à Bourges, à Moulins, en Picardie, et surtout en Provence, où au mécénat des princes fit de plus en plus concurrence le patronage des clercs et des bourgeois (les grands serviteurs du roi, les Jacques Cœur, Jouvenel des Ursins, Étienne Chevalier, mais aussi le drapier Corpici, le chanoine Montagnac, etc.). On dit souvent que la peinture qui réapparut alors ici et là portait l'empreinte de l'«esprit français » – logique et clarté, calme confinant à la froideur – qui perdura jusqu'à Poussin et Cézanne. Sans doute élabora-t-elle sa spécificité entre Flandre et Italie. Notons toutefois que l'admirable flambée d'un Quarton, d'un Fouquet ou d'un Maître de Moulins s'éteignit vite : il n'y eut pas de classicisme français au début du XVIe siècle.

La quasi-table rase que les ateliers durent affronter lorsque les commandes reprirent et leur dispersion géographique donnèrent naissance à un art débarrassé de ses pesanteurs sociologiques. Une tradition en déshérence, des emprunts directs aux grands Flamands comme aux grands Toscans, une liberté rare, en somme, qui donnait au génie de l'individu toute sa portée. Hors contexte, pourrait-on dire, après un hiatus de plus deux décennies : le forfait d'une génération entière. Cependant la



904. Simon Marmion, *Les Sept Âges du monde : le jardin du paradis.* Vers 1460. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert 1er.

condition ne fait pas le peintre et Bourdichon n'est pas Fouquet, même s'il lui succéda à la cour. On assista donc à une expérience de laboratoire où se dégagea, à travers leurs divers dosages, la « francité » des artistes. On peut en relever les affinités et les constantes, mais aussi les différences, selon qu'ils prirent ou non la route du soleil vers 1445, après être venus du nord ou avoir regardé dans cette direction.

Jean Fouquet quitta Tours pour l'Italie vers 1445. Enguerrand Quarton descendit de Laon en Provence avant 1444. L'un et l'autre avaient été précédés par Barthélemy d'Eyck, le peintre du roi René, qui peignit l'*Annonciation* d'Aix entre 1443 et 1445 sans doute après avoir accompagné son prince à Naples de 1438 à 1442. Certains artistes d'origine flamande restèrent en Picardie, tel Simon Marmion, ou bien ils s'arrêtèrent à Bourges tel Jacob de Lichtemont, ou encore à Moulins comme plus tard Jean Hey, s'il est bien le Maître de Moulins. Cet éparpillement de peintres septentrionaux, qui relève des circonstances, permet de mesurer tous les degrés de « francisation » du réalisme nordique, de Saint-Omer à Avignon. En 1443, Barthélemy d'Eyck demeurait encore profondément flamand : il gardait l'intégrité de ses origines campiniennes et eyckiennes, et s'il prit Quarton comme collaborateur pour enluminer le *Livre d'heures de New York,* c'est

532, 533

905. Jacob de Lichtemont, *Les Anges de Bourges.* Vers 1450. Bourges, palais Jacques-Cœur.

906. Jean Fouquet, *Diptyque de Melun : la Vierge à l'Enfant entourée d'anges.* Vers 1450. 95 x 86 cm. Anvers, musée royal des Beaux-Arts.

celui-ci et non Barthélemy qui inaugura cette stylisation des volumes caractéristique de la peinture provençale. Bien qu'on ignore tout de ses débuts, on peut supposer que le peintre du roi René (né en 1409) était sensiblement plus âgé que Quarton ou Fouquet (nés entre 1415 et 1420 ?). Et, en fait, nous observons que le début des années 1450 vit jaillir soudain une série de chefs-d'œuvre qui marquait l'avènement d'une nouvelle génération. Mais, avant de nous y arrêter, nous devons nous souvenir que les cinq ou six peintres alors âgés de vingt-cinq à trente-cinq ans dont nous pouvons encore admirer une poignée d'ouvrages sont les heureux élus d'une litanie de plusieurs dizaines d'artistes dont nous ne connaissons que les noms. En effet, seul le catalogue de Fouquet, bien qu'amputé, est assez abondant pour nous permettre d'apprécier ses divers registres. Rien qu'en Provence, pays de droit romain où l'on couchait par écrit les « prix-faits », c'est-à-dire les contrats devant notaire, nous pouvons évaluer à plusieurs centaines les retables peints au XVe siècle. Or nous n'en connaissons qu'une trentaine.

Pour explorer les décombres de la peinture française dans la seconde moitié du siècle, on peut s'en tenir à une hiérarchie qui place bien sûr en tête Fouquet, Quarton et le Maître de Moulins. On peut aussi examiner les deux générations qui se succédèrent de la Somme à la Méditerranée, entre 1450 et 1480 : une perspective qui, sans ressusciter ce qui ne peut l'être, nous rend plus sensibles aux variations du climat artistique.

Vers 1450 donc, Fouquet peignit le *Diptyque de Melun* puis entreprit les *Heures d'Étienne Chevalier ;* 906, 9 911-9

au même moment, Jacob de Lichtemont, le peintre de Jacques Cœur, déployait ses *Anges de Bourges* sous la voûte de sa chapelle ; en 1452, Enguerrand Quarton concevait sa *Vierge de la Miséricorde,* suivie en 1454 du *Couronnement de La Vierge ;* à cette date, Simon Marmion commençait son *Retable de Saint-Bertin ;* et Barthélemy d'Eyck, après avoir laissé à Aix le *Triptyque de l'Annonciation,* suivait le roi René dans ses pérégrinations et se penchait, après 1460, sur les miniatures du *Livre du cœur d'amour épris* dont son maître était l'auteur. En somme, les années 1450-1460 virent éclore sous les cieux de France une floraison picturale qui dut être aussi éblouissante qu'inattendue, si nous en croyons les somptueuses épaves parvenues jusqu'à nous. Nous ajouterons que cette floraison était inimitable, tant les influences absorbées d'un côté ou de l'autre – Van der Weyden achevait alors son *Jugement dernier* de Beaune et Piero commençait sa *Légende* d'Arezzo – le furent avec un mélange de flegme et d'alacrité. Ces peintres empruntaient au Nord ou au Sud avec détachement et discernement ; ils ne se laissaient pas circonvenir, qu'ils fissent preuve de raison, ou de calcul.

Actif à Amiens, à Valenciennes et à Tournai – la cité de Campin –, Simon Marmion connaissait parfaitement les grands maîtres flamands, au point que les enluminures qu'on lui attribue dans le *Pontifical de l'église de Sens* (Bruxelles), les *Sept Âges du monde* (Bruxelles) et les *Grandes Chroniques de saint Denis* (Saint-Pétersbourg) sont le plus souvent incluses dans les ouvrages sur la miniature flamande. En vérité, il y montrait une habileté digne de Van Eyck et, un quart de siècle après les innovations extraordinaires des *Heures de Milan-Turin,* Marmion était l'un des tout premiers à peindre le paysage pour lui-même, ainsi qu'on peut le constater par exemple dans le *Jardin du paradis.* Les panoramas de ce « prince d'enluminure » bénéficient d'un coloris riche et doux, avec des ombres chaudes. Atmosphère idyllique que l'on retrouve dans les panneaux de la *Vie de saint Bertin* (Berlin ; pinacles avec *Anges* à Londres), peints de 1454 à 1459 pour l'abbaye bénédictine de Saint-Bertin à Saint-Omer. Les deux séquences comportant chacune cinq scènes, où se succèdent architectures, intérieurs et paysages avec de longues échappées au fond d'une pièce ou d'un cloître, rappellent le *Triptyque des sept sacrements* (Anvers) de Van der Weyden, mais elles s'en distinguent par leur clarté cristalline et par leur subtilité chromatique. Le peintre ajoute à la finesse optique du miniaturiste une délicatesse dans le maniement de la lumière qui confère à ces épisodes austères une harmonie ostensible et un climat d'intimité sans précédent.

Le commanditaire de la *Vie de saint Bertin* était Guillaume Fillastre, évêque et surtout chancelier de la Toison d'Or, confident donc, comme Nicolas Rolin, du duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Simon Marmion prit ainsi place aux lisières de la Flandre, de la Bourgogne et de la France, et son art euphorique, qui évitait avec élégance les disgrâces de la réalité, marque une transition dans le temps et dans l'espace entre la vision analytique et une approche plus pondérée du réel. Concision et retenue : cet accord entre la sensation et le sentiment exprimait déjà le regard mesuré, typique de l'intelligence que l'on qualifierait bientôt de française.

On voudrait pouvoir imaginer qu'à Bourges, où la cour de Charles VII reprenait vie, l'artiste qui peignit à la voûte de l'hôtel de Jacques Cœur cette vingtaine d'*Anges,* tous vêtus d'une robe blanche, 905
était français. En fait, Jacob de Lichtemont, à qui l'on attribue ces peintures, était probablement d'origine flamande. Devant la belle fermeté de sa ligne, on pense à Van der Weyden, bien sûr, mais c'est le calme des attitudes et la tranquillité des visages qui retiennent notre attention, plus que leur diversité. Ces figures à la fois répétitives et variées sont ordonnées avec une simplicité, dessinées avec une pureté qui indiquent comme un changement de température : une éclaircie. De Jacob de Lichtemont, on ne connaît par ailleurs qu'un vitrail, en la cathédrale de Bourges, avec une *Annonciation* monumentale. On

907. Jean Fouquet, *Diptyque de Melun : Étienne Chevalier avec saint Étienne.* Vers 1450. 96 x 88 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

908. Simon Marmion, *Retable de saint Bertin*, volet gauche. 1454-1459. 56 x 147 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

éprouve devant cette Vierge, cet ange et les deux saints placés de part et d'autre un sentiment d'ampleur sculpturale. On pense aussitôt à l'*Annonciation* d'Aix, mais cette éclatante apparition dans un vaste espace architectural triomphe des méticulosités flamandes. Nommé « peintre du roi », après la disgrâce de Jacques Cœur, et ce jusqu'en 1474, Lichtemont dut accomplir de nombreux travaux pour Charles VII, puis pour Louis XI : rien d'autre n'en subsiste. Ici s'arrête donc la comparaison avec son jeune rival, Jean Fouquet, qui malgré son génie ne lui succéda dans sa charge qu'à sa mort.

UN HOMME DE TOURS

Est-ce pour fuir ce rival que Fouquet quitta les bords de la Loire à vingt-cinq ans pour les collines de Rome et de Toscane ? C'est peu vraisemblable. Il avait sans doute déjà été appelé à peindre un *Portrait de Charles VII* connu seulement par une copie. Mais il dut très vite mesurer qu'il avait peu de choses à apprendre sur place.

Quand Fouquet naquit, vers 1420, la France était en pleine déroute, son roi traqué, les Anglais dans les plus riches provinces du royaume. Les misères de l'époque, la division des grands – une poignée de fidèles seulement accompagnait le roi de refuge en refuge –, c'était plus qu'il n'en fallait pour mettre fin aux nostalgies chevaleresques : Jeanne d'Arc fut abandonnée à ses bourreaux. Le vent tourna quand, après le traité d'Arras en 1435, puis la reconquête de Paris en 1436, les Anglais souffrirent à leur tour de dissensions internes (la guerre des Deux-Roses). La jeunesse de Fouquet connut donc de violents changements ; quand il mourut (en 1480), la France avait été redressée par Louis XI et par le travail de ses paysans, de ses marchands qui avaient soutenu la monarchie dans les pires moments. La paix revenue, les nobles avaient retrouvé leurs prérogatives, qu'ils eussent suivi le roi ou se fussent ralliés aux Anglais, mais Louis XI n'avait de cesse, comme son père Charles VII, de se débarrasser de l'emprise des grands. Ce pourquoi il s'était entouré de conseillers d'extraction moyenne, instruits en administration, en droit et en finances. Il les laissa s'enrichir dès lors qu'ils servaient à la restauration du royaume et concouraient à la prospérité du pays. Fouquet, sa vie durant, assista donc à une véritable renaissance économique et politique de la France, où l'apparition d'un esprit positif et le goût de la vie accompagnèrent l'aspiration à l'ordre. Sentiments qui n'étaient pas nouveaux, mais avaient été malmenés dans les épreuves.

Ce rapide tableau ne prétend pas expliquer Fouquet par son contexte social. Il indique seulement dans quelle direction il faut chercher, autant qu'il est possible, l'apparition de ce prodige d'équilibre et de précision qui, sans attendre, lui valut le succès. Lorsqu'il élabora ses premiers ouvrages, à l'aube des années 1440, le moment était venu en France d'un nouveau départ, fondé sur la conscience d'une réalité encore pleine d'embûches et sur un instinct des faits qui, pour avoir habité depuis longtemps l'esprit français, était plus que jamais nécessaire. D'où la double tendance que l'on observe dans l'œuvre de Fouquet : l'œil attentif du miniaturiste et l'approche rustique du réel, d'une part ; et le regard pondéré, la force de calcul de ceux qui ont appris à ne pas s'en laisser conter, d'autre part. Conjonction sans contradiction. Fouquet, comme il se doit quand l'argent est rare et concentré en peu de mains, travailla pour les puissants et pour les riches. Dans un monde où la misère et la mort étaient encore à tous les coins de champ et de rue, il leur offrit le spectacle d'un univers cérémonieux, solennel, dont la gaieté, voire la séduction se trouvaient exclus.

L'œuvre de Fouquet s'accomplit dans trois registres : les portraits, que nous retrouverons dans presque tous ses ouvrages ; les retables dont, hélas, il subsiste peu d'exemples ; et les miniatures où il se révéla un maître sans égal, sinon peut-être les Limbourg. Mais s'il devint ainsi, et pour longtemps, le plus grand peintre que la France eût connu, il est absurde de prétendre en faire le chantre ou le héraut de l'« humanisme français ». Il était le contemporain de François Villon ; cela doit surtout nous induire à penser que les temps où il vécut étaient fort difficiles. Où donc put-il commencer à trouver sa voie, lui qui était né à Tours ? La Touraine était demeurée sous le contrôle du roi de Bourges. Charles VII y signa la trêve en 1444 avec Henri VI, et lui-même comme Louis XI marqueront leur prédilection pour les châteaux alentour. Mais ce n'est pas chez le Maître de Rohan, actif à proximité vers 1420, que Fouquet alla regarder. Il dut se rendre plutôt à Bourges, où demeurait sans doute encore une partie de la bibliothèque de feu Jean de Berry, puis à Paris, vers 1440, où il connut peut-être l'atelier du Maître de Bedford. Il y retourna même probablement plusieurs fois si l'on en juge par les vues des monuments parisiens qui peuplent ses miniatures. Y vit-il des tableaux des grands Flamands ? C'est quasiment certain, mais il n'en devint pas un suiveur. Lorsque, vers 1445, sinon avant, il partit pour Rome, son talent devait être déjà largement reconnu.

L'attribution récente à Fouquet du *Portrait de Gonella* (Vienne) jette à cet égard une lumière nouvelle : de caractère eyckien avec son épiderme minu- 909

909. Jean Fouquet, *Portrait de Gonella.* Vers 1444. 36 x 24 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

tieusement observé, ce petit portrait a déjà une puissance expressive qui ne s'arrête pas au visage mais s'étend à l'attitude massive du buste et des bras croisés. Son coloris, en outre, au lieu d'être distillé et fondu, est organisé en surfaces colorées. Peint sur chêne, ce tableau, aussi vivant qu'informel, dut être exécuté avant le voyage italien, peut-être au début des années 1440. On a cependant avancé qu'il avait pu être peint à Ferrare car Gonella, si c'est bien lui le modèle, était au service des Este. Mais cela ne change rien à la précocité de l'ouvrage qui, s'il fut exécuté en Italie, dut fort intriguer les autochtones. Quoi qu'il en fût, cette œuvre serait la première connue de la jeunesse de Fouquet : elle précéderait les portraits de Charles VII et d'Eugène IV.

Peignit-il en France ou après son retour d'Italie le *Portrait de Charles VII* aujourd'hui au Louvre ? Une certaine raideur et l'étroitesse de l'espace donneraient à penser que cet ouvrage précéda son voyage. L'impression quelque peu archaïque qu'il suscite au premier abord est corrigée par sa pose à mi-corps, son caractère monumental et surtout par cette géométrisation des formes que Fouquet imposa à la réalité, tout au long de son œuvre. D'où la différence de ce *Charles VII* avec les portraits flamands, qui saisissaient seulement le visage en gros plan, comme avec les profils de médaille italiens. En définitive, qu'il eût été exécuté vers 1445 ou vers 1450 n'a guère d'importance, car Fouquet choisit très vite un autre cap, en esquissant une synthèse entre l'approche analytique et la construction idéalisante. Et lorsqu'à Rome, en 1446-1447, il peignit le *Portrait d'Eugène IV,* qu'on ne connaît aujourd'hui que par une gravure partielle, la forte présence de ce pape, vu de trois quarts, bras croisés, visage résolu, dut surprendre. On avait déjà peint à Florence, semble-t-il, des portraits en buste, de trois quarts : un *Portrait d'un jeune Florentin* (autrefois à Munich) a été attribué à Domenico Veneziano vers 1440-1445, et le *Portrait d'homme* (Washington) 443
d'Andrea del Castagno daterait de 1448-1449. Mais Fouquet allait insuffler la vie à ces effigies sculpturales en conférant à ses modèles des dimensions naturelles dans une large mise en page, et aussi en accordant l'observation du réel et l'ampleur de la forme. Il ne dressait pas une image linéaire plus ou moins abstraite comme les Italiens, il ne détaillait pas d'une manière obsessionnelle les physionomies comme les Flamands, il peignait sa propre vision. À sa manière réfléchie, il appliquait la formule qu'énonça plus tard Matisse : « Je ne fais pas un portrait, je peins un tableau. » Ce qui lui vaudra, en 1477, cet éloge du Florentin Francesco Florio, en visite à Tours : « Jean Fouquet l'emporte par son art sur les autres peintres de tous les siècles. [...] Ce Fouquet dont je parle est un homme de Tours qui, plus habile que beaucoup pour la peinture, a surpassé non seulement les peintres de son temps, mais tous les Anciens que vante l'Antiquité. »

La noble simplicité de Fouquet dans le portrait, plus que dans tout autre exercice, lui valut très tôt sa renommée. C'est à ce titre sans doute qu'il fut accueilli à Rome où, notons-le, il devança Van der Weyden. Comme celui-ci il put y voir les ouvrages de Gentile da Fabriano et de Pisanello, de Masolino et de Masaccio, mais aussi de Fra Angelico alors à l'ouvrage au Vatican et à Santa Maria Maggiore. On peut penser qu'il se rendit aussi à Florence et que là encore il fut sensible à Fra Angelico : pour preuve,

910. Jean Fouquet, *Autoportrait.* Vers 1450. Diam. 6,8 cm. Paris, musée du Louvre.

911. Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier : le Couronnement de la Vierge.* 1452-1460. Chantilly, musée Condé.

les attitudes et les gestes qu'il lui emprunta, ainsi que certaines de ses mises en scène, comme l'indique, par exemple, sa *Visitation* dans les *Heures d'Étienne Chevalier.* Car combien de fois n'a-t-on vu chez le Florentin les mêmes murs blancs, nus, derrière lesquels apparaissent des rangées de cyprès, et les mêmes personnages proportionnés au cadre architectural qui créent comme un climat de calme et d'harmonie ? Peut-être Fouquet alla-t-il aussi à Naples et à Venise : les indices sont faibles. Mais c'est surtout à une rencontre avec Piero della Francesca que l'on est tenté de croire, bien qu'elle ne repose sur rien de tangible. On ne connaît aucune copie d'ouvrages italiens par Fouquet. Il est, en revanche, possible qu'il ait eu connaissance du traité d'Alberti qui datait à peine d'une dizaine d'années car il fut le premier artiste septentrional à user, à l'occasion, de la *construzione legittima.* De toutes façons, à la différence d'un Van der Weyden qui ne fut pas autrement contaminé par son séjour transalpin et manifesta un complet aveuglement pour la géométrie perspectiviste, Fouquet remporta dans ses bagages un certain nombre d'italianismes (qu'il oublia assez vite, au demeurant) et apprit les nouvelles lois de la perspective (sans complètement les adopter). Notons cependant que, parcourant l'Italie, il ne fut guère frappé par les monuments anciens ou récents, comme il le fut à Paris, et que les prolégomènes de l'architecture renaissante ne retinrent pas davantage son attention, s'il en utilisa parfois quelques éléments ornementaux, dans ses tableaux d'intérieur en particulier. Peignit-il d'autres portraits en Italie ? C'est assez probable, mais nous l'ignorons. Par sa conception tout en carrure à mi-corps, frontale mais sans hiératisme, il accentuait leur présence – une formule qu'au siècle suivant un Holbein au nord et un Raphaël au sud surent pleinement développer.

De retour en France (en 1450 ?), Fouquet devint aussitôt le peintre des éminents conseillers du royaume, plus encore que le « peintre du roi ». Étienne Chevalier, trésorier de France, à qui l'on doit la commande de ses incomparables *Heures,* lui demanda de peindre un diptyque comportant sur le volet de droite la *Vierge et l'Enfant entourés d'anges* et de le représenter lui-même en prière sur le volet de gauche, à côté de son saint patron, saint Étienne. Destiné à Notre-Dame de Melun, dont Étienne Chevalier était originaire (et dont Charles VII était abbé laïque !), en mémoire d'Agnès Sorel, maîtresse du roi, morte subitement à vingt-huit ans en 1450, le *Diptyque de Melun* est hélas aujourd'hui divisé entre Berlin et Anvers : il lui manque aussi son cadre dont la splendeur était telle que les chroniqueurs le célébrèrent avec plus d'enthousiasme encore que les tableaux eux-mêmes, semble-t-il. Celui comprenant *Étienne Chevalier avec saint Étienne* (Berlin) appartient au type de portrait de donateur en oraison dont Van Eyck avait déjà donné un chef-d'œuvre avec la *Vierge au chancelier Rolin.* Mais Fouquet, fidèle à sa manière, présenta Étienne Chevalier et son saint patron de trois quarts, à deux tiers de corps, dans un intérieur de marbre scandé de pilastres et de moulures qui apparaît comme un souvenir de Florence. Quant à l'espace, s'il témoigne d'une connaissance récente de la perspective linéaire, il ne joue qu'un rôle subalterne : Fouquet se souciait seulement de donner un volume puissant à ses personnages figurés jusqu'aux hanches. Il les rapproche du spectateur pour affirmer leur monumentalité, en n'accordant à la profondeur qu'une fonction accessoire. Dans ce cadrage, les visages eux-mêmes ont presque une importance secondaire : ils sont toujours impassibles, sans qu'aucun détail ne détourne l'attention de leur caractère méditatif (si l'on excepte la pierre que saint Étienne présente sur un livre). En

371

912. Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier : Jésus devant Pilate.* 1452-1460. Chantilly, musée Condé.

913. Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier : la descente du Saint-Esprit.* 1452-1460. Chantilly, musée Condé.

revanche, la simplicité et la sérénité qui en émanent s'intègrent sans hiatus à la solidité du décor comme des formes nécessaires et immuables dans une géométrie scénographique.

On n'a pas manqué de souligner les affinités entre cette vision souverainement ordonnée et le détachement lumineusement calculé dont faisait preuve à la même époque Piero della Francesca. Fouquet semble avoir trouvé chez celui-ci sa conception des volumes limpides qui l'aidera à prendre ses distances avec le microcosme eyckien. Cependant, répétons-le, rien ne permet de supposer une rencontre autre que spirituelle entre ces deux artistes qui avaient à peu près le même âge. « Le passage en Italie de Fouquet et, par suite, l'apparition non seulement de sa grande peinture, mais encore de la non moins grande peinture de Quarton, ne pourront s'expliquer sans être mis en rapport précis avec les débuts de la peinture de Piero della Francesca », disait Longhi. À ce jour, cette affirmation reste de l'ordre de l'intuition. Le second volet du *Diptyque de Melun* la confirme et la dément à la fois car, d'une part, Fouquet, portraitiste invétéré, donne à la Vierge les traits d'Agnès Sorel, d'autre part sa stature, son attitude et sa « grâce volumineuse », comme disait encore Longhi, évoquent aussi bien la *Madone de la Miséricorde,* les suivantes de la *Reine de Saba,* la *Vierge de l'Annonciation,* la *Madone del Parto,* la *Sainte Madeleine,* et la *Madone de Senigallia* – tous ouvrages postérieurs au départ d'Italie de Fouquet ! Celui-ci avait-il vu à Florence ou à Ferrare des œuvres précoces de Piero ? Ne peut-on plutôt imaginer que les deux jeunes gens se fussent coudoyés vers 1445 devant les fresques de Domenico Veneziano, dont Piero avait été l'assistant ? Du même Veneziano, Fouquet n'a-t-il pas vu le *Retable de sainte Lucie* exécuté de 1445 à 1447, et d'Andrea del Castagno l'*Assomption* de Berlin que l'on date de 1449-1450, comme le suggère Charles Sterling ? Fragiles hypothèses que nous retrouverons lorsque nous essaierons plus loin de reconstituer cette « route de la Méditerranée » où entre Naples et Valence, Avignon et Barcelone, s'épanouirent, dans les années 1440-1470, d'énigmatiques affinités esthétiques qui ne sauraient être seulement le fruit de coïncidences.

541
544
554, 5
555
347,
433-4,
441

Pour en revenir au *Diptyque de Melun,* le contraste tant du coloris que du décor entre les deux tableaux n'a pas manqué de surprendre. Si le panneau du donateur frappe par sa « modernité », celui de la Vierge avec sa cohorte de chérubins rouges et bleus évoque l'enluminure gothique, la monumentalité en plus. À tel point qu'on voulut jadis croire que les deux tableaux n'étaient pas de la même main, ou bien que celui de la Vierge était une œuvre précoce de Fouquet. En fait, une radiographie du *Portrait de Charles VII* a permis de découvrir qu'il avait été peint sur un panneau où Fouquet avait déjà représenté la favorite du roi dans la même pose et les mêmes dimensions ! Cela suffit-il à expliquer la conception plus archaïque du portrait d'Agnès Sorel en Madone ? On a voulu prêter à la pâleur de son teint une signification *post mortem* ; ce fantôme a une surprenante présence. Son apparition s'arrête aux hanches, composition caractéristique de Fouquet ; la pureté linéaire de son visage, de son cou, de ses épaules, la sphéricité de son front et de son sein dénudé, la minceur de sa taille, et même le jet de son blanc manteau marquent la volonté du peintre d'imposer à la réalité une géométrie des formes qui n'existe que dans son esprit. On est loin de la construction spatiale chère aux Florentins. On est devant un choix délibéré de conférer à une femme aimée de son roi la surréalité de la Reine des Cieux. Que l'on imagine, lors de l'installation du diptyque,

la tête des chanoines de Notre-Dame de Melun ! La somptuosité du cadre devait ajouter à l'ostentation royale. Par chance, il en subsiste un médaillon d'émail doré d'un peu moins de sept centimètres de diamètre qui, par une non moins grande fortune, comporte l'*Autoportrait* du peintre (Louvre). Que ce « portrait rond » passe pour le premier de la peinture occidentale (il en existe des précédents dans l'art romain et dans l'art paléochrétien) et qu'il eût peut-être été inspiré par les médaillons de bronze où Ghiberti aimait à se représenter n'a guère d'importance. Car cette « figure toute droite, simplement et solidement construite, avec quelque chose d'un paysan de la ville », comme l'écrivit Focillon, constitue non seulement la signature du peintre, mais elle marque la haute estime dont il bénéficiait. Le portraitiste, du reste, ne devait pas chômer : ont survécu notamment deux dessins qui révèlent sa force (un *Légat du pape* à New York et une *Tête de Guillaume Jouvenel* à Berlin) et, surtout le *Portrait en oraison* de Guillaume Jouvenel des Ursins, que conserve le Louvre.

Chancelier de France sous Charles VII et sous Louis XI, pendant plus de vingt ans, Guillaume fut peint par Fouquet vers 1460, au sommet de sa réussite qui était aussi celle d'un pays pacifié et reconstruit. Sa carrure, plus large que jamais dans les portraits de Fouquet, suffit à elle seule à créer le sentiment de l'espace. Son visage lourd, énergique mais aussi réfléchi, est particulièrement étudié, comme l'indique le dessin préparatoire, mais le peintre s'est attaché à enrichir la personnalité de son modèle par l'ampleur de son accoutrement et par le raffinement du décor. Celui-ci est le fruit de son imagination : par le jeu des marbres et des ors il concourt à donner au tableau un rythme géométrique, tout en encadrant littéralement le haut personnage, en le serrant de près, pourrait-on dire, comme pour marquer sa richesse et sa puissance. Il ne s'agit plus d'un modèle auquel l'artiste cherchait à rendre honnêtement justice, mais d'une véritable figuration sociale où s'affirmait la noblesse de la personnalité représentée. Fouquet anticipait là les grands portraitistes du XVIe siècle qui, au-delà de l'homme dans sa vérité, entendaient promouvoir son prestige mondain.

Jusqu'alors, Fouquet ne s'était guère montré peintre religieux. Ce n'était certes point indifférence (inconcevable à l'époque) de sa part. Mais, outre que la mode ne respectera guère les retables au XVIIIe siècle, les iconoclastes protestants avaient déjà anéanti à la fin du XVIe siècle tout ce qui leur tombait sous la main. Abrité dans le petit village de Nouans, un seul et unique retable de Fouquet, qui dut en peindre bien d'autres, fut oublié – et retrouvé voici seulement soixante ans. L'état de la *Pietà de Nouans* n'est pas des meilleurs et on a été tenté de l'attribuer à l'atelier de Fouquet. Le grand format de l'ouvrage nous laisse en effet supposer que celui-ci n'y accorda pas la minutieuse attention à laquelle il nous a habitués. Reste qu'on y retrouve la monumentalité qu'il sait ériger sans se soucier de la profondeur, sa retenue dans l'expression aussi et, enfin, sa force plastique. Si nous y ajoutons la volonté géométrisante qui s'affirme notamment dans le manteau de la Vierge et dans le surplis du chanoine, nous en tirons l'impression d'une œuvre fermement réfléchie mais peut-être un peu vite expédiée. Le portrait du donateur, peint avec son autorité et sa sobriété habituelles, confirme ce diagnostic. Cet ouvrage, que certains jugent tardif parce qu'il est en partie inaccompli, pourrait être au contraire un exemple de ces commandes que Fouquet, peu libre de ses choix à ses débuts, était tenu d'accepter. N'y observe-t-on pas à la fois l'absence de tout italianisme et la présence de la grande sculpture gothique dans sa version funèbre ?

914. Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier : la Visitation.* 1452-1460. Chantilly, musée Condé.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

La latitude de l'artiste était réduite à peu de choses, on le sait : quelques modifications iconographiques, quelques innovations stylistiques ; encore fallait-il que, ignorance ou largeur d'esprit, le client lui en laissât licence. Ou bien, plus rarement, qu'il éprouvât lui-même quelque passion pour l'ouvrage de ses peintres. Ce fut le cas de Jean de Berry et probablement du roi René. Fut-ce le cas d'Étienne Chevalier ? À considérer les quarante-sept feuillets (quarante à Chantilly, deux au Louvre, un à la Bibliothèque nationale, les quatre autres respectivement à la British Library, à Upton House, à New York et au musée Marmottan) rescapés du dépeçage des *Heures* qui portent son nom, l'éminent trésorier de France n'était point seulement un homme pieux : son nom ou ses armoiries figurent à chaque page. Il connaissait sans doute, comme Fouquet lui-même, les ouvrages du Maître de Boucicaut et des Limbourg ; il n'en laissa pas moins au peintre le soin de suivre son inspiration. La miniature au nord des Alpes jouait depuis plus d'un siècle déjà le rôle des panneaux de prédelle en Italie : l'artiste y trouvait souvent un champ propice à son imagination. De 1452 à 1460 environ, Fouquet, encore sous le coup de son séjour italien, put ainsi accomplir avec les *Heures d'Étienne Chevalier* non seulement son œuvre la plus somptueuse, mais un ouvrage qui n'a pour rival que les *Très Riches Heures de Jean de Berry*.

De l'Italie, et plus particulièrement de Florence, Fouquet avait rapporté quelques fraîches impressions : le vocabulaire ornemental dont nous avons déjà noté certains aspects dans les portraits d'Étienne Chevalier et de Guillaume Jouvenel des Ursins ; le silence radieux des collines toscanes plantées de cyprès ; l'arrangement des puissants volumes vers lequel il était déjà porté par la sculpture gothique. Mais c'est bien évidemment la figuration de la profondeur qui l'avait frappé, ce jeu des masses dans l'espace, cette organisation rythmée de la composition. Pourtant il ne fit jamais une application rigoureuse de la perspective mathématique. Pourquoi ? Parce qu'il resta dans la lignée des enluminieurs franco-flamands et qu'il préféra, tout en recherchant la clarté spatiale, poursuivre la quête d'une fluidité lumineuse qui conférât à chaque chose comme une existence magique : le frémissement des arbres qui se reflétaient dans l'eau ; l'ombre transparente qui voilait ou adoucissait les architectures ; l'atmosphère aérienne qui éveillait la sensualité des paysages. Il ne bornait pas son penchant géométrique à faire converger les lignes en un seul point ; il préférait développer les vues angulaires, diagonales, sphériques, bref les coups d'œil inattendus. On ne soulignera jamais assez les distances que Fouquet prit ainsi avec ses rivaux présents ou passés. Peut-être, avant son voyage d'Italie, sa sensibilité était-elle déjà fortement imprégnée par tout ce qu'il avait découvert dès son plus jeune âge entre la Loire et Paris : la délicate lumière de la Touraine, les coteaux modérés de l'Ile-de-France, le prodigieux élan des cathédrales – la véritable quintessence de la civilisation française qui, à peine remise de ses blessures, offrait l'accord profond de l'homme et de la nature, et le mystère sacré de l'art gothique,

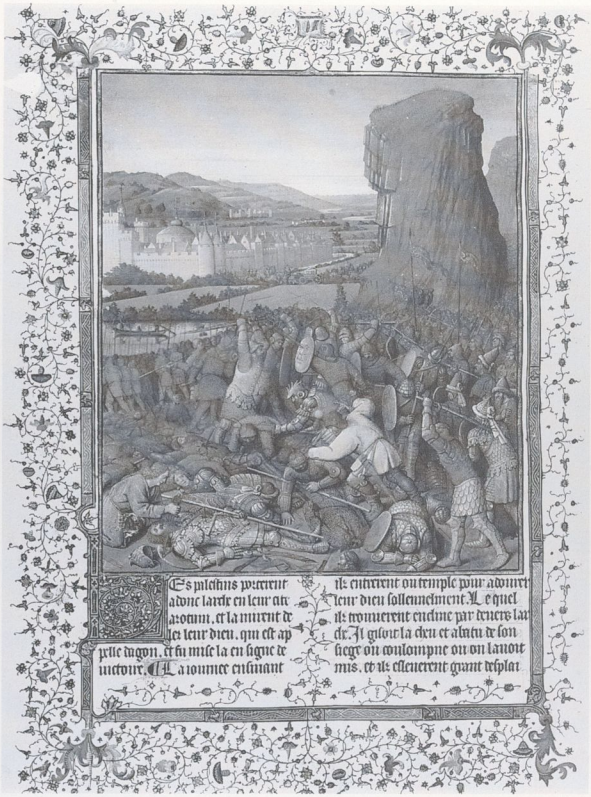
911-916

915. Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier : saint Martin et le pauvre.* 1452-1460. Paris, musée du Louvre.

916. Jean Fouquet, *Les Heures d'Étienne Chevalier : le préfet Olybrius tombant amoureux de sainte Marguerite.* 1452-1460. Paris, musée du Louvre.

à qui voulait bien les percevoir. C'est pourquoi il n'allait pas devenir le premier adepte septentrional de la Renaissance florentine, mais plutôt réaliser le plein épanouissement de toute une tradition, quitte à l'enrichir de ses souvenirs ensoleillés. Ainsi que l'écrivit Charles Sterling : « Comme Poussin, Fouquet est inséparable de l'Italie et de son art ; comme lui, il n'use que d'une forme picturale française. » Il sut, en effet, emprunter de multiples chemins pour conquérir sa liberté.

On a perdu le calendrier des *Heures d'Étienne Chevalier* (mais il n'était peut-être pas illustré). Restent les scènes des Évangiles, les Heures de la Vierge, les Heures de la Croix et les Heures du Saint-Esprit, les Prières des saints et l'Office des morts. Notons d'abord que les miniatures sont en pleine page et, comme l'observe Nicole Reynaud, dominées par un choix de quatre couleurs : « azur profond, garance foncé un peu assourdi, vert plus ou moins soutenu et blanc si caractéristique de l'artiste [...] la composition est fondée sur leur nombre limité et sur le rythme de leur retour ». Cette sélectivité et la simplicité de son ordonnancement confèrent à l'ouvrage une unité qui, de page en page, ne se dément jamais. La perspective oblique bifocale utilisée par Fouquet lui permit cependant une grande variété de schémas où il put se livrer aux agencements de son choix. Il se plut à échafauder certaines scènes sur deux ou trois plans qui se succédaient, ou à organiser le spectacle en demi-cercle, ou encore à faire défiler des cortèges sur une route tournante. Il ne se lassa pas de faire apparaître les mêmes figures sous divers angles. Bref, il était un virtuose des combinaisons géométriques.



917. Jean Fouquet, *Antiquités judaïques : le siège de Jéricho.* Vers 1465. Paris, Bibliothèque nationale.

918. Jean Fouquet, *Le Lit de justice de Vendôme.* 1458. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

Paradoxalement, les libertés qu'il prit avec la perspective mathématique des Florentins et avec la vision maniaque des Flamands ne compromirent pas l'unification rationnelle de son espace pictural, ni le réalisme aigu des figures qu'il y inclut. Il atteignit même le sommet de son art lorsqu'il réunit en un seul groupe une multitude de personnages aux attitudes variées : il s'attacha alors à les caractériser, non comme des individus mais comme les membres d'un ordre social. Ceci ne manque pas de singularité quand on connaît sa science de portraitiste. C'est comme si Fouquet, surgissant dans une époque où l'art français avait cédé le pas à l'Italie et à la Flandre, s'était employé non point à en effectuer une synthèse, ainsi qu'on l'affirme trop souvent, mais à défricher entre les deux, une nouvelle voie.

Pour ce faire, outre les procédés cités ci-dessus, Fouquet donna un caractère humain à chaque épisode, en le représentant comme un événement actuel dans un site contemporain. Le Maître de Boucicaut ou les Limbourg avaient déjà évoqué

919. Jean Fouquet, *Guillaume Jouvenel des Ursins.* Vers 1460. 96 x 73 cm. Paris, musée du Louvre.

quelques édifices parisiens, mais Fouquet nous découvre les monuments et les quartiers de Paris dans de vastes panoramas, avec un art qui ne ressemble à celui de personne. Les Florentins élaboraient soigneusement leurs paysages, les Flamands les détaillaient méticuleusement. Le Tourangeau nous présente la nature au naturel : l'homme s'y meut avec une démarche et des gestes de tous les jours. Cependant, cette vraisemblance n'est point désordonnée, bien au contraire : elle est soumise à un style qui privilégie la finesse dans l'équilibre, la pureté dans la stabilité, comme il sied à un artiste qui, s'il fut en Italie, n'en revint pas ébloui au point d'oublier la tradition monumentale devant laquelle ses yeux s'étaient d'abord ouverts.

Il n'est pas aisé de faire un choix parmi les solutions scéniques, pour ne pas dire théâtrales, qu'il adopta dans ses *Heures d'Étienne Chevalier*. Nous nous attarderons sur les pages les plus innovatrices, ainsi que sur celles dont l'autonomie s'impose, comme un vrai tableau. C'est le cas de la double page où nous retrouvons Étienne Chevalier et saint Étienne, son patron, agenouillés devant la Vierge. On notera à cette occasion que Fouquet se servait en abondance de l'or dans ses architectures, voire pour les meubles, les ustensiles et les vêtements. On a déjà dit ce que sa *Visitation* devait à Fra Angelico. Son *Annonciation de la mort de la Vierge* est digne des grands Flamands, elle recèle en outre un sentiment de sérénité et de calme acceptation qui contraste avec le sujet, sinon la noblesse du décor. Le *Couronnement de la Vierge* constitue une véritable scène théâtrale, où le Christ ayant quitté son trône munificent (où demeurent Dieu le Père et l'Esprit saint…) s'apprête à poser une couronne sur la tête de sa mère, agenouillée à ses pieds. Du *Jésus devant Pilate*, on admirera surtout la scène inférieure qui montre Barabas libéré, tandis que les charpentiers s'affairent à préparer la croix. Il est du reste fréquent que Fouquet assigne au bas de la miniature des épisodes particuliers, soit quotidiens, soit symboliques. Les pages suivantes de la *Passion du Christ* traitent de sujets répertoriés, avec une grande sobriété, mais toujours rehaussée d'or. De même pour les différentes scènes de martyre. Les sujets traités en plein air sont les plus surprenants : la très célèbre *Descente du Saint-Esprit* figure évidemment au premier rang, avec Paris comme lieu de cet événement surnaturel ; la rencontre sur un pont de *Saint Martin et le pauvre*, avec l'harmonieux mouvement processionnel des cavaliers s'apprêtant à entrer dans Paris par le Grand Châtelet, semble dater d'hier ; le *Préfet Olybrius tombant amoureux de sainte Marguerite* ne pouvait donner lieu à une scène plus bucolique dans un paysage ensoleillé et fleuri qui semble à jamais avoir été épargné par la guerre et la mort .

911 912 913 915 916

Après pareil chef-d'œuvre, Fouquet pouvait-il se surpasser ? Pour le savoir, nous ne disposons que de quelques feuilles d'autres ouvrages qu'il dirigea ou auxquels il collabora. L'une d'elle, qui servit de frontispice à un livre de Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes* (Munich), est sans doute sa miniature la plus singulière. Elle représente un événement de l'époque, *Le Lit de justice de Vendôme*, à savoir la condamnation à mort pour trahison du duc d'Alençon, en 1458. C'est un véritable reportage, avec une prise de vue élevée qui permet d'inclure une centaine de personnages individualisés. Cette foule est rigoureusement cadrée dans un losange, autrement dit dans un double triangle, schéma géométrique cher à Fouquet. C'est peut-être l'image à la fois politique et artistique la plus remarquable de la monarchie que nous possédions. Il n'est donc pas étonnant que peu après Fouquet ait été appelé à illustrer un exemplaire des *Grandes Chroniques de France*, où l'espace disponible autorisait des miniatures de dimensions variables. Assez curieusement, il utilisait les petits formats pour

918

déployer de vastes paysages, tandis qu'il insistait dans les plus grands sur les personnages dans un espace intérieur. Pour relater des événements anciens, Fouquet ne craignait pas l'anachronisme des vêtements ni des monuments ; il semblait marquer ainsi la continuité d'une histoire à laquelle il prenait goût lui-même. Au fur et à mesure qu'on se rapproche des temps présents, le cérémonial l'emporte sur l'action, et les portraits se multiplient. L'ouvrage s'achève par une série de miniatures où règne, dans un déploiement d'azur fleurdelisé, la solennité royale, proprement sacralisée par l'art du peintre.

Fouquet ne manquait pas de commandes et son atelier devait y concourir. On a peine à croire que pendant les vingt dernières années de sa vie, il ne peignit plus de portraits, ni même de retables, et se consacra à son activité d'enlumineur. Il est vrai que ses miniatures sont de format de plus en plus important et constituent souvent de véritables tableaux. Ainsi, avec le frontispice des *Statuts de l'ordre de saint Michel* (Paris, Bibliothèque nationale), exécuté vers 1470 pour Louis XI, c'est un tableau d'histoire (contemporaine) que le peintre composa dans une symphonie de blancs où le roi lui-même, que rien ne distinguait des chevaliers dans son accoutrement, affirmait son autorité simplement par son port de tête. Cette aptitude à donner vie à l'histoire, ce sens de l'épique, que nous avons vu se développer peu à peu, devaient trouver leur aboutissement avec le manuscrit des *Antiquités judaïques* (Paris, Bibliothèque nationale). Probablement exécuté vers 1465, celui-ci relatait l'histoire juive, sans aucun précédent iconographique.

Fouquet tourna le dos tant aux *Heures d'Étienne Chevalier* qu'aux *Grandes Chroniques de France* pour entreprendre une douzaine de vastes tableaux miniaturisés où il agença soigneusement des foules considérables, par rapport à l'architecture ou au paysage. Il avait déjà manifesté cet attrait pour les masses humaines, mais nulle part avec une telle ampleur. Quant au paysage, il lui donna ici une dimension jamais vue, en reportant l'horizon à l'infini et en créant une atmosphère d'autant plus sereine que des événements violents ou tragiques s'y déroulent au premier plan.

Ouvrage sans précédent, disions-nous, mais aussi sans suite. Car Fouquet, dont le Louvre conserve encore quatre pages illustrant des scènes de l'*Histoire ancienne*, au cadre plus vaste, plus infini, s'il est possible, emporta avec lui sa vision épique, et cette imagination qui savait répondre avec la même fécondité à la Bible, à l'Antiquité et aux événements de son temps. Se situait-il trop haut pour ses contemporains ? Il ne manqua jamais de commanditaires. Était-il apparu trop tôt ? Nous verrons ce que furent ses successeurs. Mais le classicisme français n'était pas pour demain, dont il reste le précurseur inattendu et isolé.

920. Barthélemy d'Eyck, *Le Cœur d'amour épris : le puits magique.* Vers 1460. Vienne, Osterreichisches Nationalbibliothek.

LUMIÈRE DE PROVENCE

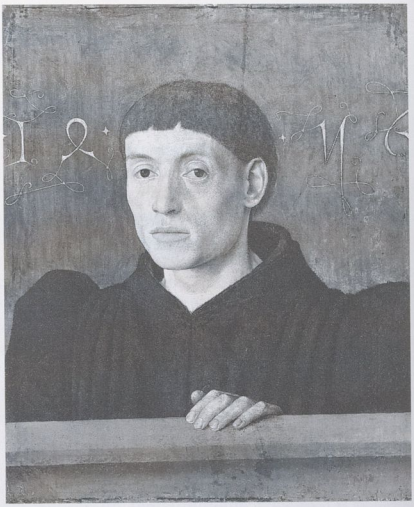
La Touraine jouxte l'Anjou ; aussi, après 1442, quand le roi René revint de son équipée malheureuse à Naples et regagna Angers, il prêta main-forte à Charles VII contre les Anglais. Il y fut bientôt rejoint par ce Barthélemy d'Eyck dont nous connaissons déjà le *Triptyque de l'Annonciation* à Aix. Le roi René se partagea dès lors entre l'Anjou et la Provence, où il mourut seulement en 1480. À première vue, rien n'indique un lien quelconque entre Fouquet et Barthélemy d'Eyck, sinon qu'à la fin des années 1440 ils ne vivaient parfois séparés que par quelques dizaines de kilomètres. Et il suffit de considérer les deux célèbres portraits jadis attribués à Fouquet pour soupçonner quelque échange ou affinité : l'*Homme au verre de vin* (Louvre) et le *Portrait de jeune homme* de 1456 (Vaduz) partagent

922

921

en effet la même calme plasticité, la même énergie expressive, la même vitalité en somme. Aujourd'hui, on donne l'*Homme au verre de vin* à un peintre portugais suiveur de Van Eyck (rappelons qu'en 1476, Nuño Gonçalves figurait dans la suite d'Alphonse V, lorsque celui-ci rendit visite à Louis XI), et le *Jeune Homme* de 1456 à Barthélemy d'Eyck, tout simplement. Or c'est en 1457 que le roi René entreprit d'écrire son roman *Du Cuer d'amour espris* (Vienne) dont il confia ensuite l'illustration à son peintre favori. Sans être un chef-d'œuvre de littérature, le texte n'en est pas moins un galant hommage à l'idéal chevaleresque de la beauté. Et les seize miniatures dont Barthélemy d'Eyck le décora supportent la comparaison avec les *Heures d'Étienne Chevalier*, animées qu'elles sont par le même sentiment passionné, voire sensuel de la nature. Comme Fouquet, Barthélemy s'y montra maître du placement des figures dans l'espace, sensible à l'atmosphère et aux effets lumineux, et fit preuve d'une imagination fertile.

On a parfois voulu voir la main du roi René lui-même dans ces miniatures du *Cœur d'amour épris*. Sans aller jusque-là, il est permis de penser que le peintre et son maître entretenaient la même connivence que l'on a prêtée un demi-siècle plus tôt au duc de Berry et aux Limbourg. Ainsi Barthélemy dut-t-il montrer au roi René comment il avait l'intention de peindre le lever du soleil au *Puits* 920



921. Barthélemy d'Eyck, *Portrait de jeune homme*. 1456. 51 x 41,8 cm. Château de Vaduz, collection du prince de Lichtenstein.

922. Anonyme portugais, *L'Homme au verre de vin*. Vers 1460-1470. 63 x 43,5 cm. Paris, musée du Louvre.

magique, le crépuscule à la *Cellule du moine*, la douceur de l'aube quand *Désir rencontre humble requête* 923 et la nuit quand *Amour prend possession du cœur*. Si ces miniatures sont bien d'un artiste du Nord qui avait connu Naples et la Provence, elles constituent, comme les dernières œuvres de Fouquet, l'aboutissement d'une technique et d'un genre que rien ne distingue plus d'un vrai tableau, sinon le format. Barthélemy d'Eyck y déploie un talent considérable. Doit-on imputer à ses multiples pérégrinations au côté de René d'Anjou d'avoir si peu d'ouvrages à lui attribuer ? À vrai dire, il n'est pas le seul artiste alors dans ce cas, et cet Enguerrand Quarton, avec qui il fut cité le 19 février 1444 comme témoin dans un acte passé à Aix-en-Provence, n'est pas mieux loti. Il s'agit pourtant, après ou face à Fouquet du plus grand peintre français de l'époque.

Ces deux rivaux ne se rencontrèrent probablement jamais. Peut-être même n'entendirent-ils jamais parler l'un de l'autre. Celui-ci travaillait pour les rois, les princes et leurs grands commis, celui-là pour des notables provinciaux. Peut-être légèrement plus âgé que Fouquet, Quarton vint de la région de Laon au début des années 1440 pour s'installer à Aix, à Arles, puis à Avignon, où il demeura une vingtaine d'années. De son œuvre qui dut être important (son nom est cité dans quatorze documents), il ne subsiste que deux ouvrages certains : la *Vierge de Miséricorde* (Chantilly) et le *Couronnement* 924 *de la Vierge* (Villeneuve-lès-Avignon). Ceux-ci ont 903 permis de lui attribuer quelques enluminures, un retable endommagé, et surtout la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (Louvre), célèbre et longtemps 926 anonyme, que Sterling a remis à sa juste place. Bien

qu'étant allé en Italie, Fouquet restait un homme de la douce France. Quarton, venu du Nord, découvrit en Provence la terre sèche, l'air brûlant et la lumière étincelante. Il ne sied point de les comparer, encore moins de les opposer. Fouquet l'emporterait par l'ampleur et la diversité de son œuvre et par son préclassicisme. Mais par son goût encore gothique de l'arabesque, par sa palette éclatante, et par son inclination pour les détails insolites, Quarton exerce peut-être une plus grande séduction.

Enguerrand Quarton venait de Picardie, une région où l'héritage de la sculpture était présent partout, et où le nouvel illusionnisme de la peinture flamande commençait son irrésistible conquête. Peut-être dut-il à Campin plus qu'à quiconque le soin qu'il mit à peindre ses minuscules vues urbaines. Lorsqu'il arriva en Avignon, il fut sans doute sensible aux œuvres d'art dont regorgeait l'ancienne cité papale, mais il éprouva manifestement un recul devant le raffinement et le pathétique qui, importés de Sienne, y avaient triomphé un siècle plus tôt. En revanche, parmi les ouvrages contemporains, il dut voir quelques tableaux florentins, sinon de Piero della Francesca (mais, plus que pour Fouquet, il est tout à fait improbable qu'il ait jamais rencontré celui-ci). La réalité est qu'il fut frappé par les beautés sévères du paysage provençal, et surtout par la clarté des formes et la vision dépouillée qu'y impose la lumière. D'où, dans ses quelques œuvres épargnées par le temps, l'autorité que déploie Quarton, tout en jouant avec de larges arabesques et sans négliger le moindre détail, pour accomplir sa synthèse de l'expressif et du décoratif. Et de la manière la plus simple, parfois abrupte, toujours éblouissante.

Dans sa chronologie succincte, on relève, vers 1444, sa collaboration avec Barthélemy d'Eyck dans trois enluminures des *Heures Morgan* (New York, Pierpont Morgan Library). Celles-ci, d'un intérêt secondaire, nous confirment les liens qui unissaient alors Quarton à son aîné alors que ce dernier entreprenait son grand *Triptyque de l'Annonciation*. Ce 93
jalon posé, nous nous trouvons devant le *Retable* 95
Requin (Avignon) auquel une restauration judicieuse mais évidemment décapante a conféré une surprenante sobriété. Encore proche de Barthélemy d'Eyck, ce panneau devrait avoir été peint vers 1445. Avec la *Vierge de la Miséricorde* dite le Retable 94
Cadart (Chantilly), nous nous trouvons face à une œuvre dont nous connaissons le « prix-fait » et la date, 1452. Problème : le contrat est passé par Enguerrand Quarton et Pierre Villate – peintre originaire de Limoges, plus jeune que Quarton et dont on ne connaît par ailleurs aucun ouvrage. Le plus probable est que Villate peignit la prédelle, disparue, et que le panneau survivant est de la seule main de Quarton. La Vierge y marque un léger déhanchement auquel répond une semblable inclinaison de la tête ; sa grâce n'a rien à voir avec la raideur quelque peu iconique des madones siennoises. L'espace n'y semble pas être le premier souci de Quarton, qui s'attache plutôt à inclure sa composition dans une vaste amplitude linéaire et à enchaîner avec un certain rythme ses figures. Par son caractère abstrait, le fond d'or confère paradoxalement aux protagonistes – saints, donateurs et pénitents – le caractère d'une frise aux couleurs vives telle qu'on pouvait en voir sculptées aux murs des églises. Qui plus est, les proportions des personnages n'y sont pas respectées. Voici donc un artiste qui, d'une manière un peu anachronique, prend ses distances avec le réalisme flamand, sinon dans l'attention qu'il apporte sans insister aux visages, aux vêtements, etc. Cette fraîcheur d'inspiration, ce penchant pour l'arbitraire, et ce parti-pris décoratif où chaque détail dûment observé reste soumis à la vision souveraine du peintre, vont atteindre un sommet que l'on n'hésite pas à qualifier de fabuleux avec le grand *Couronnement de la Vierge*, exécuté les 903
deux années suivantes, 1453-1454.

Selon le contrat détaillé qui subsiste, signé par Jean de Montagnac, chanoine de son état, cet ouvrage surprenant était destiné à l'autel de l'église de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Depuis 1791, il est remisé à l'hospice, opportune mesure de sauvegarde que l'on doit sans doute aux commissaires chargés de recenser les biens d'Église ! Peut-être ce grand retable fut-il épargné non pour son céleste sujet mais parce que les vues urbaines de Rome et de Jérusalem qui en occupent la partie inférieure étaient pour une large part inspirées par les rues, les maisons, les églises de Villeneuve-lès-Avignon, tandis que la montagne Sainte-Victoire en dominait l'horizon. Conçu comme aurait pu l'être

923. Barthélemy d'Eyck, *Le Cœur d'amour épris : Désir rencontre humble requête.* Vers 1460. Vienne, Osterreichisches Nationalbibliothek.

925. Enguerrand Quarton, *Retable Requin.* Vers 1445. 132 x 91 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

le tympan d'une cathédrale, ce *Couronnement* est une œuvre d'une rare complexité iconographique, qui avait été précisée dans ses moindres détails par le commanditaire. Ainsi voit-on coexister le paradis où prend place l'événement sacré, avec l'identité absolue du Père et du Fils (« et du père au fils ne doit avoir nulle différence »), avec son cortège d'anges, de saints et d'élus ; l'illustration terrestre et maritime de Rome et de Jérusalem, prescrites avec les plus singulières exigences (la messe de saint Grégoire et Moïse devant le Buisson ardent, par exemple) ; l'évocation programmée du purgatoire et de l'enfer (« Entre l'enfer et le purgatoire sera une montagne, et du haut de cette montagne, il y aura un ange au-dessus du purgatoire [...] pour réconforter les âmes du purgatoire, et du côté de l'enfer, il y aura un diable, etc. »).

Devant un pareil protocole, qui ne comprenait pas moins de vingt-six articles, il fallait au peintre un cerveau bien organisé pour ne pas sombrer dans l'à-peu-près ou le disparate. Or, dès qu'on l'aperçoit, le *Couronnement* ne frappe pas seulement par un chromatisme qui a gardé sa fraîcheur, mais par son ordonnance, son équilibre, son rythme, et aussi par sa souplesse, sa diversité et sa simplicité. On a rarement vu un peintre capable d'appliquer sa volonté plastique à une réalité aussi multiple. L'acuité de sa vision et l'autorité de sa composition se conjuguent pour assurer au retable une lucidité qu'on ne rencontre à la même époque que chez un Domenico Veneziano ou un Piero della Francesca. Comment ce Picard, instruit par l'approche analytique des Flamands, a-t-il pu, dix ans après son arrivée en Provence, assimiler aussi magistralement le pouvoir filtrant de la lumière et soumettre l'infinie variété du réel à une conception picturale aussi imaginative que méditée !

Il ne manquait point de peintres qui, venus d'une France ravagée par la guerre, ou encore des

Pays-Bas, trouvaient travail en abondance sous le ciel de Provence. La plupart ne sont plus que des noms sans œuvre. À l'inverse, on connaît depuis le début du XIXe siècle une grande *Pietà* (Louvre), provenant probablement aussi de la chartreuse de Villeneuve, qui bénéficia longtemps de toutes les attributions imaginables – italienne, allemande, flamande, espagnole, portugaise –, avant d'être reconnue comme avignonnaise. C'est à la ténacité de Sterling, qui perçut sous la saleté du tableau que son coloris devait être analogue à celui du *Couronnement*, que l'on doit de voir aujourd'hui dans ce monumental ouvrage la dernière œuvre connue d'Enguerrand Quarton, vers 1455.

Des *Pietà*, l'histoire de la peinture en a recensé une pléthore, dont nombre de chefs-d'œuvre émouvants, pathétiques, véhéments, etc. Peu ont autant de force, de rigueur et de simplicité ; aucune peut-être ne paraîtra aussi saisissante, même à un incroyant, que celle du Louvre. Une telle noblesse, une telle retenue dans la douleur ; le rythme de la composition, la gravité des formes ; tout lui confère une intensité mais aussi une solennité inoubliables. Question : qu'attend-on pour oser la nettoyer ?

924. Enguerrand Quarton, *Retable Cadart : la Vierge de Miséricorde.* 1452.
66 x 187 cm.
Chantilly, musée Condé.

926. Enguerrand Quarton, *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon.* Vers 1455.
163 x 218 cm.
Paris, musée du Louvre.

XXXVII

Un héritage incertain

Quelle décennie, en vérité, que ces années 1450 qui virent la France reprendre souffle ! À son retour de Naples, Barthélemy d'Eyck s'arrêta à Aix avant de rejoindre le roi René en Anjou. Cependant, Jean Fouquet était lui aussi reparti de Rome et de Florence et il avait définitivement regagné la Touraine. C'est, vers 1450, le *Diptyque de Melun*, en 1452 le *Retable Cadart*, entre 1452 et 1460 les *Heures d'Étienne Chevalier*, en 1453-1454 le *Couronnement de la Vierge*, vers 1455 la *Pietà de Villeneuve*, en 1456 le *Jeune Homme de Vaduz*, entre 1454 et 1459 le *Retable de Saint-Bertin*, vers 1460, *Guillaume Jouvenel des Ursins* et les enluminures du *Cœur d'amour épris*. Et tout cela n'est que débris du nouvel élan artistique qui parcourait la France.

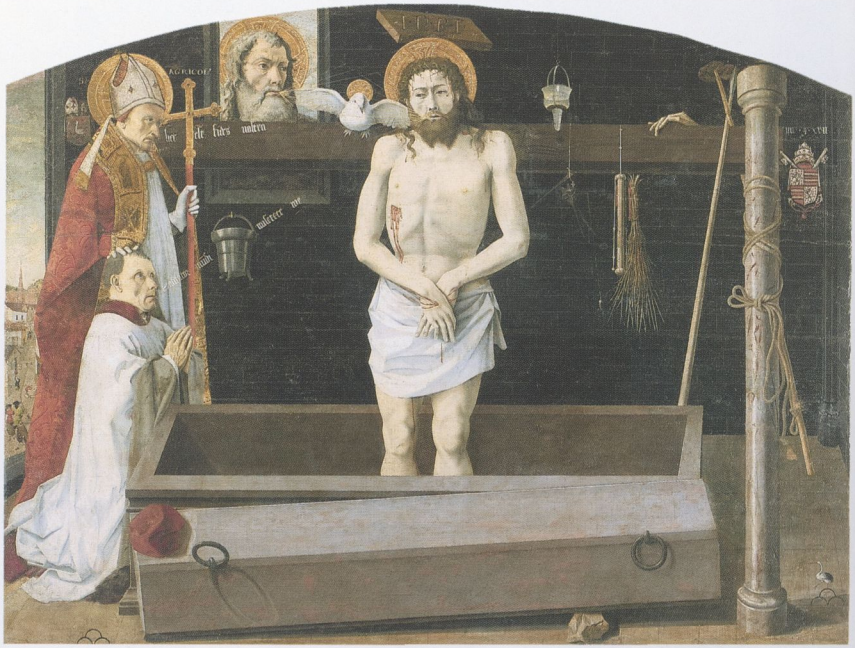
Faut-il y chercher une unité ? À l'exception de Simon Marmion qui ne quitta pas le nord du pays, notons la tendance à la monumentalité, et chez tous, la recherche de formes denses et souples à la fois, d'un rythme mesuré. On est peu porté sur le mouvement, encore moins sur l'agitation. On préfère un art où la fermeté peut se concilier avec l'élégance ; on apprécie le choix d'un coloris clair et net. Bref, en cette période, dans les régions les plus diverses, avec certes un usage assez brutal de la lumière en Provence, les peintres français s'attachent à rendre avec sérieux, et parfois une once de grâce, la réalité. Sans jamais chercher l'effet.

Ce fut l'affaire de la génération née autour de 1420. La suivante, malgré quelques belles œuvres, ne fut pas à la hauteur de ses prédécesseurs. Mais, nous rétorquera-t-on, le Maître de Moulins ? Le Maître de Saint Gilles ? Ils n'étaient point français. Même s'ils surent épouser les aspirations de leur pays d'adoption. Et ils étaient vraisemblablement des élèves d'Hugo Van der Goes, dont ils métamorphosèrent l'esprit parfois déroutant en des formes plus aimables. Mais avant d'en venir à eux, qui ne furent actifs qu'à la fin du siècle, voyons ce que furent les épigones. Et d'abord ceux de Fouquet. Il est bien difficile de voir en Bourdichon, Colombe ou Perréal les successeurs du peintre de Tours. Jean Bourdichon, pourtant, hérita de son atelier et fut un décorateur apprécié de quatre souverains : Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier ! Il ne négligeait aucun luxe monumental, mais il était aussi répétitif qu'indifférent à la diversité des hommes comme de la nature. Il enlumina maints livres, dont les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (Paris, Bibliothèque nationale), qui reste son chef-d'œuvre, le tout avec une parfaite monotonie. Son tableau le plus connu, la *Vierge à l'Enfant entre les deux saints Jean* (Naples) est un travail soigné. Jean Colombe, lui, a d'autres titres de gloire : artiste favori de Charlotte de Savoie, il fut chargé d'achever l'enluminure des *Très Riches Heures du duc de Berry* et de l'*Apocalypse d'Amédée VIII*. Il y montra une certaine imagination ; cette confrontation avec les Limbourg et Jean Bapteur ne lui donna aucun génie. Quant à Jean Perréal, il dut sans doute sa longue activité auprès des monarques à ses capacités d'homme à tout faire : portraits, décorations d'entrées princières, pompes funèbres, etc. Bref, Fouquet ne fut bientôt qu'un souvenir, et encore. Ce n'était pourtant point, que l'on sache, un solitaire. Un prématuré seulement.

Les routes de la Méditerranée

Que le talent, pour ne pas parler de génie, ait peu à voir avec le prestige des commanditaires ou la notoriété des artistes, les Bourdichon, Colombe et Perréal en offrent une excellente démonstration. Il est par ailleurs plus que probable que les échanges entre la Loire et le Rhône s'intensifièrent à la fin des années 1470, après la mort de Charles le Téméraire ; nous en verrons quelques exemples. On constate ainsi que les influences respectives exercées par Fouquet et Quarton différèrent autant par leur qualité que par leur étendue. Et le contexte n'y joua apparemment aucun rôle. Fouquet et ses successeurs tra-

927. Josse Lieferinxe, *Le Mariage de la Vierge*. Vers 1500. 80 x 60 cm. Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts.



928. Anonyme provençal, *Retable de Boulbon.* Vers 1460. 172 x 278 cm. Paris, musée du Louvre.

vaillaient pour les plus grands noms de France, Quarton pour de riches bourgeois provençaux. C'est pourtant celui-ci qui exerça l'influence la plus large et la plus durable : on l'observera tout autour de la Méditerranée. Il est vrai que son action se conjugua d'abord avec celle de Barthélemy d'Eyck. Ses successeurs en Provence et au-delà connaissaient l'un et l'autre. L'aura de Quarton gagna même l'Italie et l'Espagne, voire le nord de la France (dont il était originaire). Elle n'atteignit jamais l'ampleur de celle d'un Van der Weyden à la même époque, mais elle trouva des affinités propices dans le circuit méditerranéen qui fonctionnait depuis plusieurs décennies déjà. Ses formes synthétiques, obéissant à un balancement mesuré, ne pouvaient laisser indifférents les artistes napolitains et surtout le jeune Antonello da Messina (qui fit peut-être même le voyage de Provence), comme on peut le voir dans son *Polyptyque de Saint Grégoire* (Messine). Plus tardivement, on notera qu'en Espagne Juan de Borgoña avait vu les œuvres de Quarton, notamment sa
926 *Pietà*, en passant par la Provence. Il dut y avoir bien d'autres rencontres de ce genre. Une pléiade d'historiens perspicaces se sont attachés depuis un demi-siècle à retracer les « routes de la Méditerranée » empruntées par les artistes et par leurs œuvres : avec un succès limité. Ce n'est évidemment point leur fait, car s'il est certain qu'un vaste courant d'échanges (pas seulement artistiques) se développa dans les années 1440-1480 entre les cités et les pays riverains, il n'en subsiste que de rares indices en matière picturale. On ne peut donc se livrer qu'à maintes hypothèses et suppositions, étant donné que de ce naufrage ne reste qu'une poignée de chefs-d'œuvre.

Nous revenons en Provence à la fin des années 1450 pour constater que les suiveurs de Barthélemy et Quarton montrèrent plus ou moins d'intelligence et de sensibilité. La *Pietà de Tarascon* (Paris, musée national du Moyen Age) serait un ouvrage fort honnête si l'on ne connaissait pas celle de Villeneuve. L'auteur inconnu du *Retable de Boulbon* 928
(Louvre), vers 1460, en revanche, n'hésita pas à prendre le contre-pied de la claire sérénité de Quarton : nous y assistons à une véritable hallucination, avec un évêque et un chanoine effarés par l'apparition cauchemardesque du Christ. Par la suite, c'est un quasi-retour en arrière, avec l'arrivée en Avignon vers 1465 d'un véritable peintre flamand (ou du nord de la France) qui entendait bien, d'emblée, ne pas renier ses origines : Nicolas Froment. Il avait déjà peint pour le légat du pape aux Pays-Bas un *Triptyque de la résurrection de Lazare* (Florence), daté de 1461, qui donne une impression de déjà vu.

Installé en Avignon, il gagna les grâces du roi René revenu définitivement en Provence. La commande
931 de l'immense *Triptyque du Buisson ardent* (Aix) fut son dernier grand acte de mécénat. L'ouvrage, à l'iconographie complexe, achevé en 1476, est fort bien peint à la *maniera fiamminga*. On s'est escrimé à en souligner la monumentalité, la sérénité. Et certes on y décèle une certaine simplification des formes, un effort de clarté dans la composition qui doivent quelque chose au canon provençal. De là à évoquer le Maître de l'Annonciation d'Aix ou Enguerrand Quarton... Le petit *Diptyque du roi René* (Louvre) montre bien les limites du peintre : il ne manque pas de force, mais ne peut dissimuler quelque rigidité.

Venant d'un horizon opposé, peut-être de Ligurie, il y eut un Duranti, Jacopo ou Jacques, selon qu'on le considère comme un peintre italien ou français (mais on ignore tout de ses origines et de sa formation), qui fut actif en Provence entre 1450 et 1469 : il travailla à Marseille et à Nice, et la cathédrale de Fréjus conserve une œuvre signée de lui vers 1450, le *Polyptyque de sainte Marguerite*.
930 Mais plus remarquable est daté de 1465, le *Baptême du Christ* (Nice) qu'on lui attribue, ouvrage certes retardataire, encore inspiré de la tradition du gothique courtois, mais d'une étrange séduction qui rappelle ses collègues des Marches. Notons en revanche qu'on ne relève aucune influence avignonnaise dans ses travaux. Dans cette région côtière, il faudra attendre les années 1470 pour que s'exerce l'ascendant de Quarton, chez un Louis Bréa qui travailla à Nice avant de partir pour la Ligurie. C'est un curieux cas que celui de Louis Bréa : il laissa en 1475 à Cimiez un beau triptyque avec la *Pietà avec saint Martin et sainte Catherine*, où il se souvint sans 933
équivoque de Quarton ; puis, quarante ans durant, il déploya une grande activité à Gênes et alentour, avec des retours à Nice, s'italianisant au contact de Foppa et de Bergognone. Sa manière calme et harmonieuse, telle qu'on peut la voir dans l'*Assomption de la Vierge* (Savone, 1495) ou dans le *Baptême du Christ* (Taggia, 1495) finira par s'adapter aux normes renaissantes avec une douceur «péruginesque». Ainsi sa grande *Crucifixion* de 1512, conservée à Cimiez, peut-elle être confrontée à sa *Pietà* peinte trente-sept ans plus tôt ! De même sa rêveuse *Vierge du rosaire* (1513) avec sa sévère *Sainte Catherine de Sienne* (1483), toutes deux au couvent des dominicains de Taggia. Que voilà un peintre méconnu, s'il n'est pas très original : italien autant que français, à l'ouvrage pendant quarante ans, toujours au goût du jour !

Si les ouvrages de Bréa ne sont pas rares, il en va bien autrement avec, en Avignon, un peintre originaire de Bourgogne qui prit, lui aussi, le relais de Quarton : Jean Changenet. Dès 1485, celui-ci semble avoir voulu adapter la tradition de la statuaire bourguignonne à la clarté et à la densité plastiques de Quarton. Les deux seuls ouvrages qu'on lui attribue sont assez frappants par leur expression énergique, accusée par la lumière : il s'agit d'un

929. Jean Changenet, *Trois Prophètes*. Vers 1490. 61 x 94,5 cm. Paris, musée du Louvre.

930. Jacques Duranti (?), *Le Baptême du Christ.* 1465.
115 x 52 cm.
Nice, musée Masséna.

Saint Pierre (New York, collection privée) et surtout des *Trois Prophètes* (Louvre), vers 1490. Il y a une telle intensité dans ces visages, une telle ardeur dans leur regard, qu'on regrette les grandes compositions que cet artiste dut peindre et qu'on ne connaît que sur documents. Ce Bourguignon venu en Provence nous confirme le développement des échanges le long du Rhône. On en a une autre preuve avec les portraits présumés d'*Hugues de Rabutin* et de *Jeanne de Montaigu* (Dijon) du Pseudo-Maître de Saint-Jean-de-Luz où la précision flamande s'avère tempérée par la netteté lumino-plastique de la provence.

Mais compte tenu des immenses lacunes que l'historiographie s'efforce désespérément de combler, on a la chance que Jean Changenet ait donné en mariage l'une de ses filles à un autre peintre venu du nord des Pays-Bas, le Hainaut, car il reste de ce Josse Lieferinxe un nombre appréciable d'ouvrages. Actif à Marseille et Aix de 1493 à 1505, associé au Piémontais Simondi, il renoua avec la tradition de Quarton à presque un demi-siècle d'intervalle : simplicité des volumes découpés par une lumière tranchante, noblesse monumentale des compositions et sentiments retenus des personnages. Son grand œuvre est un vaste *Retable de saint Sébastien*, peint en 1497-1499, dont il ne subsiste que sept scènes dispersées entre Philadelphie (quatre), Saint-Pétersbourg (une), Baltimore (une) et Rome (une). Si l'on doit peut-être à Simondi (mort en 1498) la sugges-

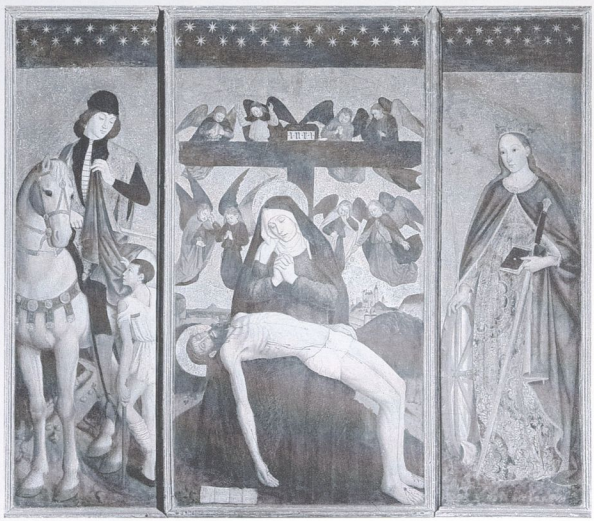
931. Nicolas Froment, *Triptyque du Buisson ardent.* 1475-1476.
Panneau central, 305 x 225 cm.
Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.

tion des monuments de l'Antiquité romaine, et quelques accents pathétiques, «l'effet final de chaque scène, sa lumière, ses personnages, sa couleur froide où survivent les accords du Maître de l'Annonciation d'Aix sont l'œuvre d'un Néerlandais de Provence», a pu écrire Charles Sterling. De sa culture nordique, Lieferinxe garda le goût du détail, certains traits caricaturaux qu'il pourrait avoir tenu de Gérard de Saint-Jean, mais il adopta une ampleur sculpturale et une lumière rigoureuse de caractère provençal. Il utilisa savamment l'architecture pour la mise en place de ses personnages, veillant à l'équilibre des lignes et des volumes. Résultat : une spiritualité calme et digne qui émane même des scènes les plus violentes. Lieferinxe peignit aussi vers 1500 des scènes de la *Vie de la Vierge* (Bruxelles, Avignon et Louvre), rescapées d'un retable disparu, où l'on retrouve le même dosage nordique, bourguignon et provençal (ainsi qu'une certaine parenté avec le Piémontais Spanzotti que nous retrouverons plus loin). Un *Calvaire* acquis par le Louvre comporte, vers 1500-1505, une iconographie singulière avec un saint Michel poursuivant les démons dans le ciel. On y devine encore, dans les anges, comme un souvenir de Gérard de Saint-Jean, mais aussi un certain sentiment italien dans l'humble attitude de la Vierge. C'est ce que les deux derniers ouvrages connus de Lieferinxe tendent à confirmer : la *Pietà* (Anvers) d'abord, dont le pathétisme semble piémontais, et le petit tableau d'*Abraham et les trois anges* (Denver), qui constitue tout simplement une interprétation du non moins petit tableau (aujourd'hui à Reggio di Calabria) peint dans sa jeunesse par Antonello da Messina. Vu qu'il est improbable que Lieferinxe ait peint cette dérivation *de visu*, on trouve là encore une démonstration de l'abondante circulation des dessins et copies dans lesquels les artistes les plus éloignés les uns des autres pouvaient parfois puiser leur inspiration.

Il nous reste quelques ouvrages épars de peintres proches de Lieferinxe, tels la *Toison de Gédéon* et, au revers, l'*Échelle de Jacob* (Avignon). Mais c'est à un artiste d'origine picarde d'abord passé par Paris, Nicolas Dipre, que l'on doit la touche finale de cet art provençal qui sut si merveilleusement assimiler modèles flamands, bourguignons et italiens. Installé à Avignon en 1495, il nous a laissé une remarquable série de panneaux de prédelle peints vers 1499-1500 : la *Rencontre à la Porte d'or*, la *Naissance de la Vierge* et la *Présentation au Temple* (Louvre), le *Mariage de la Vierge* (Denver), le *Calvaire* (Detroit), l'*Adoration des bergers* (San Francisco) et l'*Adoration des Mages* (Zurich, collection privée). S'il a hérité de l'équilibre tranquille de Lieferinxe, il y ajoute une admirable gravité, quoique peut-être un peu simple, qui, dans la *Présentation au Temple*, contraste d'une manière saisissante avec une architecture inventive et soigneusement calculée (voir l'ombre portée de la Vierge sur le mur). La sobriété de son coloris ajoute une note d'une douceur savoureuse à la solennité un peu rustique de la mise en scène, ce qui amena Longhi à rapprocher Nicolas Dipre, après Lieferinxe, de Spanzotti.

Nous retrouverons celui-ci, au crépuscule du Quattrocento, dans le prochain chapitre. Qu'il suffise de noter ici que cet artiste piémontais, quoique vivant dans un lieu marginal, parvint à amalgamer les

932. Pseudo-Maître de Saint-Jean-de-Luz, *Portrait présumé de Jeanne de Montaigu.* Vers 1480-1490. 60 x 49 cm. Dijon, musée des Beaux-Arts.



933. Louis Bréa, *Pietà avec saint Martin et sainte Catherine.* 1475. 224 x 252 cm. Nice, église de Cimiez.

934. Nicolas Dipre, *La Présentation de la Vierge au Temple.* Vers 1499-1500. 31,7 x 50 cm. Paris, musée du Louvre.

influences de Foppa et de Fouquet non sans avoir eu des contacts avec la Provence. Le duché de Savoie, possesseur du Piémont, avait lui-même une tradition picturale franco-italienne. Sa situation géographique le rendait en outre perméable aux infiltrations germaniques. Konrad Witz au milieu du siècle y avait joué un rôle déterminant. Par la suite, un style proprement savoyard tenta, semble-t-il, de prendre corps. À dire vrai, on dispose de peu d'éléments pour en être certain : d'abord le petit *Triptyque de Charlotte de Savoie* (localisation inconnue), vers 1472, avec la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* d'inspiration germano-flamande ; puis, vers 1500, le *Retable des antonites*, partagé entre Chambéry (*Descente aux limbes* et *Martyre de sainte Catherine*) et Lyon (*Annonciation* et *Résurrection de Lazare*), où l'on perçoit la présence germanique mais curieusement mêlée d'influences françaises, et même celle de Fouquet (l'architecture intérieure de l'*Annonciation*).

DES PEINTRES FRANÇAIS ?

Force est de constater qu'il reste peu de choses, en cette fin de siècle, de l'héritage de Fouquet en France. Tandis que les artistes provençaux développaient leurs relations avec l'Italie du Nord, le retour à une certaine prospérité économique dans le royaume offrait la possibilité d'autres ambitions picturales grâce à une monarchie raffermie et bientôt entreprenante. C'est aussi l'occasion, pour les artistes septentrionaux, de venir prendre en France leurs distances avec les stéréotypes flamands et de trouver, via l'art français, un nouvel élan, quoique bref. Ceci est vrai pour le Maître de Moulins, c'est-à-dire le Néerlandais Jean Hey , si l'on se rallie aux longues réflexions de Sterling, puis pour son compatriote, le Maître de Saint Gilles, qui ne contribua pas peu à rendre à Paris son rang artistique. Tous deux étaient passés par l'atelier de Van der Goes, qui était à la fin de sa vie, vers 1480, l'artiste le plus dérangeant des Flandres. Pourquoi ses deux élèves vinrent-ils en France ? Après la mort du Téméraire, Bruges, Gand ou Bruxelles étaient en proie à des révoltes et autres violences guerrières qui n'empêchèrent cependant point un Memling ou un David d'y demeurer. Voir que ceux-ci développaient les formules des grands maîtres flamands jusqu'à l'épuisement les incita peut-être à aller chercher fortune ailleurs. Quoi qu'il en fût, en s'exilant, ils devinrent des peintres français.

Il paraît bien inutile aujourd'hui de discuter encore de l'identité du Maître de Moulins – même si Jean Hey y a les meilleurs titres. C'est son œuvre qui nous intéresse et, par chance, il en subsiste nombre de pièces. Des portraits, d'abord, car il était attaché à la cour des ducs de Bourbon – la duchesse, Anne de France, était la fille de Louis XI – et devait être fréquemment appelé à en peindre : le cardinal Rolin que l'on voit dans sa *Nativité* (Autun), vers 1480, le *Cardinal Charles de Bourbon* (Munich), le *Portrait de Madeleine de Bourgogne* (?), au Louvre, vers 1490-1495, les *Portraits des Bourbons* (Louvre) sur les volets latéraux d'un triptyque, vers 1492-1493, le *Portrait du dauphin Charles-Orland* (Louvre) en 1494, etc. Sa précision naturaliste fait d'autant plus merveille qu'il a hérité du dessin aigu

935. Josse Lieferinxe,
Saint Sébastien détruisant les idoles.
1497-1498.
81,6 x 54,6 cm. Philadelphie, Museum of Art, John G. Johnson Collection.

et surtout du coloris froid de Van der Goes. Il ne cherche pas à flatter ses modèles, mais il se montre sensible à leur humanité : le calme des attitudes et des gestes, la finesse des mains, l'air rêveur de certains visages font de ces grands personnages des êtres presque familiers sans attenter à leur dignité. Après la nervosité, l'âpreté de Van der Goes, quelle sérénité ! On n'ose l'attribuer au climat plus paisible de Moulins et de ses environs. Mais il est vrai que même son *Ecce Homo* (Bruxelles), signé et daté de 1494, a une tristesse paisible. Après tout, Jean Hey n'est-il pas devenu le véritable héritier de Fouquet, en substituant à l'obsession flamande du réel la recherche d'un sentiment d'équilibre et une vision plus ordonnée, sinon monumentale des formes ? Comme rien n'indique que le Maître de Moulins ait eu contact avec l'art italien, c'est bien à une francisation que nous assistons.

Ceci est particulièrement frappant dans la seconde décennie de sa carrière. Si les types de la *Nativité* d'Autun évoquaient certaines figures du *Retable Portinari,* le grand triptyque de la *Vierge en gloire* peint vers 1498 (Moulins, cathédrale) avec Pierre de Bourbon et Anne de France présentés dans

936. Jean Hey, *Portrait de Marguerite d'Autriche.* Vers 1490-1491. 34 x 24 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

937. Jean Hey, *La Vierge en gloire,* panneau central. Vers 1498, 157 x 134 cm. Moulins, cathédrale.

les volets par leurs patrons respectifs, ne comporte plus que quelques réminiscences de Van der Goes. En revanche la délicate plasticité et la réserve aristocratique de la Vierge et des anges engendrent un sentiment de classicisme unique dans son œuvre, comme chez Fouquet mais d'une manière différente. Cette Vierge et ses anges dans la gloire des cieux sont parmi les plus proches de nous que nous puissions jamais rencontrer. On en pensera autant du *Portrait de Marguerite d'Autriche* (New York), 936
qui semble porter sur son visage toute la tristesse du monde. De même sa petite *Annonciation* de Chicago (avant 1500 ? ; elle constituait sans doute un diptyque avec la *Rencontre à la Porte d'or* aujourd'hui à Londres) est-elle parée elle aussi d'une grâce enfantine qui introduit comme une note pathétique dans ce sujet traditionnel, avec son rituel intérieur paisible. Mais ce pathétique demeure contenu dans les attitudes pensives des deux adolescents qui incarnent les figures sacrées. Les polémiques sur l'identité du Maître de Moulins ont trop souvent fait oublier son évolution durant sa vingtaine d'années passées en France. Il n'avait pas en arrivant ce mélange de gravité et d'élégance, ni cette mélancolie que souligne souvent son coloris en demi-teinte. Il acquit comme une distinction naturelle qu'il fit passer dans ses personnages. Il n'en fouillait guère les traits, mais faisait transparaître leur vie intérieure sur leurs visages.

Si le Maître de Moulins, après son passage chez Van

der Goes, semble s'être francisé sans difficulté, son collègue, le Maître de Saint Gilles, garda des liens beaucoup plus étroits avec la Flandre lorsqu'il vint à Paris vers 1498-1499. S'agissait-il donc d'un peintre franco-flamand comme il en affluait tant sur les bords de la Seine au début du siècle ? Plutôt un Flamand qui produisit ses œuvres les plus importantes à Paris, n'empruntant à l'esprit français qu'une harmonieuse délicatesse. Il peignait de très petits tableaux : nombre de ses panneaux ne dépassent guère une vingtaine de centimètres de hauteur et, sur dix-neuf de ses œuvres, on en compte seulement sept atteignant cinquante ou soixante centimètres. Était-il miniaturiste par ailleurs ? Son premier ouvrage recensé est une très petite *Arrestation du Christ* (Bruxelles), vers 1495, qui doit encore beaucoup à Van der Goes, avec, au revers, une grisaille représentant l'*Ange de l'Annonciation*. À la même époque, il peignit une série de petites *Vierge à l'Enfant* (Dole, Bruges, Louvre et Besançon) dérivées d'une composition de Van der Weyden. Les deux panneaux d'une soixantaine de centimètres de haut qui ont servi à le désigner, la *Messe de saint*
8 *Gilles* et *Saint Gilles et la biche* (Londres), devaient appartenir à un triptyque ; ils furent exécutés à Paris, lors de son premier séjour vers 1500. Le peintre y montre son savoir-faire flamand : une grande sensibilité pour détailler les visages et les mains notamment, ainsi que pour rendre la texture des choses ; un penchant certain pour la perspective aérienne, mais quelque difficulté dans la construction de l'espace. Cependant, au contact de l'art français, il acquit le sens de la régularité pour les physionomies et les attitudes : une sorte de pondération, en somme, que son coloris riche mais équilibré vint renforcer.

L'intérêt de ces deux tableaux ne s'arrête pas là : ils ont, comme nombre d'enluminures du Maître de Boucicaut, des Limbourg ou de Fouquet, un grand intérêt archéologique. On a pensé pouvoir reconnaître dans *Saint Gilles et la biche* un portrait de Louis XII, mais surtout, à l'arrière-plan, Saint-Gilles-du-Gard selon les uns, Pontoise, selon les autres. Quant à la *Messe de saint Gilles*, sa valeur de document est exceptionnelle car on y trouve représentés quelques-uns des trésors disparus (lors de la Révolution) de l'abbatiale royale de Saint-Denis : la croix de saint Éloi offerte par Dagobert, le retable d'or dû à Charles le Chauve. Un troisième pan-
9 neau, le *Baptême de Clovis* (Washington), ainsi que les trois grisailles des revers, appartiendraient au même triptyque, selon Charles Sterling. Le *Baptême* répond au même critère d'assurance tranquille devant l'événement que le peintre a figuré à Paris – et non à Reims comme le voudrait la vérité historique – dans une église dont les éléments sont empruntés à la Sainte-Chapelle, s'ouvrant sur le parvis du palais royal de la Cité. Un panneau

938. Maître de Saint Gilles, *Saint Gilles et la biche.* Vers 1500. 61,6 x 46,5 cm. Londres, National Gallery.

939. Maître de Saint Gilles, *Le Baptême de Clovis.* Vers 1500. 61,6 x 45,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

940. Maître du Triptyque de Dreux-Budé, *Crucifixion avec scènes de la Passion.* Vers 1455. 48 x 71,5 cm. Malibu, J. Paul Getty Museum.

appartenant probablement à un autre triptyque, de dimensions analogues, *Saint Leu opérant des guérisons miraculeuses* (Washington), nous entraîne sur le parvis de Notre-Dame avec, sur la droite, la chapelle de l'ancien Hôtel-Dieu et, au fond, sur la rive gauche de la Seine, l'église Sainte-Geneviève. Deux minuscules fragments, un *Portrait d'homme* et un *Portrait de femme* (Chantilly) manifestent aussi, à la même date, la calme fermeté déjà observée dans les tableaux précédents. Un peu plus tard, vers 1505, le Maître de Saint Gilles peignit un autre triptyque dont il ne subsiste que deux fragments, la *Fuite en Égypte* et la *Présentation au Temple* (Rotterdam). Le type de la Vierge y apparaît nettement français. En outre, avec la *Présentation*, le Maître de Saint Gilles s'essaie au « gros plan », attirant irrésistiblement le regard du spectateur sur le beau visage attentif, interrogateur de la Vierge, agenouillée presque sous nos yeux. Toujours à Paris, notre peintre dut exécuter, après la visite de celui-ci, un *Portrait de*

941. Maître de Saint-Germain-des-prés, *Pietà.* Vers 1505. 97,3 x 198,5 cm. Paris, musée du Louvre.

942. Colin d'Amiens, *Livre des nobles hommes et femmes : le supplice de Brunehaut.* Vers 1465. Genève, Bibliothèque publique et universitaire.

943. Colin d'Amiens, *Théséide : Euridie embrasse Arcitas mourant.* Vers 1470. Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek.

Philippe le Beau (Winterthur) dont la vérité transparaît sous son caractère d'effigie.

Quand retourna-t-il aux Pays-Bas ? Une *Vierge à l'Enfant* (New York), avec un ample manteau lui enveloppant la tête, donne à penser qu'il passa d'abord par la Bourgogne, puis qu'il revint à Bruges où Michel Sittow, au service de Philippe le Beau en 1505-1506, lui inculqua le goût d'amplifier les volumes et d'affiner la plasticité des figures. De même, si son *Saint Jérôme* (Berlin) garde du séjour parisien une distinction pleine de vivacité et une mise en place soigneuse, au premier plan, de livres et de vêtements, il comporte aussi un paysage vaste et lumineux qui doit sans doute quelque chose à Gérard David. Le Maître de Saint Gilles vraisemblablement fut d'autant plus intéressé par celui-ci qu'il aspirait lui aussi, semble-t-il, à retrouver la minutie et l'impassibilité chères à Van Eyck. On ne perçoit, en fait, chez le Maître de Saint Gilles, aucune émotion, pas même un sourire. Paris lui avait donné le goût de cette modération, de cette distance qui caractériseront souvent le meilleur de l'art français. Mais, à la différence du Maître de Moulins, il n'avait point sollicité sa naturalisation.

Le réveil de Paris avait commencé à se manifester bien avant l'arrivée du Maître de Saint Gilles. Pendant les douze ans (1422-1435) de la régence du duc de Bedford, et surtout grâce à la passion bibliophile de celui-ci, la capitale n'avait point entièrement perdu sa glorieuse tradition en matière de miniature et d'enluminure. La peinture sur panneaux semble avoir davantage souffert (nous n'en connaissons, il est vrai, que de rares exemples pour les deux premières décennies du siècle) et il faut attendre le milieu du siècle pour découvrir quelques tableaux... étrangers. C'est d'abord à un bon suiveur de Campin, en qui Sterling a proposé de reconnaître le Tournaisien Louis Le Duc, que l'on doit, vers 1454, le grand *Retable du Parlement de Paris* (Louvre). Celui-ci glorifie, autour d'un Calvaire, la monarchie française en présence de saint Louis, saint Charlemagne, saint Denis et saint Jean Baptiste, et d'un petit chien qui est l'objet d'un véritable portrait. Quelques monuments de Paris s'y ajoutent, comme on en trouvait dans l'enluminure depuis le début du siècle. C'est ensuite le Maître du Triptyque de Dreux Budé, qui pourrait être, encore selon Sterling, le Néerlandais Conrad de Vulcop, originaire de la région du Rhin inférieur et mentionné comme travaillant à Paris de 1445 à 1459 (son frère Henri était également peintre et le Louvre conserve une belle *Résurrection de Lazare* qui lui est attribuée). La reconstitution récente de ce triptyque comporte, au centre, la *Crucifixion avec scènes de la Passion* (Malibu) et sur deux volets, l'*Arrestation du Christ avec les donateurs* (Brême, collection privée) et la *Résurrection du Christ avec les donatrices* (Montpellier). Son auteur connaissait fort bien la peinture flamande, mais l'introduction de scènes de la Passion dans la Crucifixion semble avoir eu une source plus septentrionale, aux confins de Cologne et de la Hollande. Le commanditaire, Dreux Budé, était, comme Étienne Chevalier, un haut serviteur de Charles VII, puis de Louis XI, en fonctions à Paris. Il atteignit les sommets de son ambition en cumulant ses charges royales avec celles de prévôt des marchands de Paris en 1452-1456 ! Le triptyque pourrait donc avoir été peint peu après 1454, date du *Retable du Parlement de Paris* dont il reprit notamment le pagne du Christ flottant au vent, motif inventé par Van der Weyden. Mais deux choses sont particulièrement frappantes chez le Maître de Dreux Budé : d'abord le caractère narratif de sa Crucifixion, avec notamment le cortège sinueux sortant de Jérusalem pour monter au Calvaire, la descente aux limbes et surtout sa vision de l'enfer. Ensuite, sa liberté expressive rappelant celle des *Heures de Catherine de Clèves* : on la retrouvera

940

838, 8

un peu plus tard chez les premiers peintres « hollandais » (notons aussi qu'on a cru pouvoir établir un rapport entre les frères Vulcop et les cartons des célèbres tapisseries de la *Dame à la licorne* et de la *Chasse à la licorne*).

Que Paris eût été un séjour apprécié, on le constate encore au temps du Maître de Saint Gilles avec la présence d'un peintre allemand, le Maître de Saint-Germain-des-Prés, qui avait connu le Maître de Saint Barthélemy. Mais sa belle *Pietà* (Louvre), vers 1505, retient surtout notre attention par sa vue, à partir de la rive gauche, de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, de la Seine et du Louvre. Du même artiste, on connaît encore un *Portement de Croix* (Lyon) aux couleurs vives et à l'expressionnisme trivial, avec, note curieuse, encore un joli petit chien trottinant derrière le Christ.

LES CHARMES RETROUVÉS DE L'ENLUMINURE PARISIENNE

Pour retrouver un art typiquement français, il faut se tourner vers les manuscrits enluminés qui ont survécu en nombre plus appréciable. On se souvient que l'atelier du Maître de Bedford fut actif jusque vers 1435-1440 : il n'est pas impossible que le jeune Fouquet y soit passé. Après lui, l'imagination des épigones semble s'être tarie puisque, vers 1444, deux enlumineurs d'Amiens, père et fils, André d'Ypres, dit le Maître de Guillaume Jouvenel des Ursins, et Colin d'Amiens, dit le Maître du Boccace de Genève, s'installèrent rue Quincampoix – selon les hypothèses vraisemblables de Charles Sterling. C'est, faut-il le souligner, grâce aux admirables recherches de celui-ci sur la peinture médiévale à Paris que l'on peut aujourd'hui offrir un modeste résumé de l'évolution de l'enluminure telle qu'il l'a ressuscitée sous nos yeux.

Paris en était donc resté au Maître de Boucicaut et au Maître de Bedford. Le premier avait, dans les vingt premières années du siècle, inauguré le jeu de la lumière pour promouvoir la perspective aérienne dans le paysage et le clair-obscur dans les intérieurs. Il mettait en action une sensibilité visuelle ouvrant la voie au réalisme nordique, mais avec l'élégance propre à la miniature parisienne qui, chez lui, prit la forme d'un coloris vif et subtil à la fois. Le second, dans les deux décennies suivantes, après avoir travaillé avec le Maître de Boucicaut, s'orienta vers une pittoresque narration peuplée de nombreux personnages, aux épisodes souvent multiples, avec un coloris abondant et luxueux. Quand, dans les années 1440, la capitale commença à renouer avec la prospérité, il y avait place pour de nouveaux talents. Ainsi le futur commanditaire de Fouquet, Guillaume Jouvenel des Ursins, qui venait d'être nommé chancelier de France, fit illustrer une copie d'une compilation historique, le *Mare historiarum* (Paris, Bibliothèque nationale), par André d'Ypres, vers 1446, travail poursuivi par son fils Colin d'Amiens à partir de 1453, puis par le Maître du Boèce vers 1458.

Nous sommes loin de Fouquet : l'archaïsme du père surprend, et si le fils manifesta plus d'habileté, c'est surtout par sa capacité d'invention et une expression énergique qu'il s'affirma. Ceci valut bientôt à Colin d'Amiens de travailler pour Charles VII, le roi René, etc. Pourtant il n'idéalisait pas l'humanité qu'il représentait, disons même qu'il ne la ménageait pas : des personnages souvent rustauds, de la laideur quand il le faut, voire de la cruauté, c'est ce que l'on peut voir dans l'un de ses principaux ouvrages, l'illustration du *Livre des nobles hommes et femmes* de Boccace (Genève), vers 1465. Cette spontanéité devant le spectacle du monde et de la vie s'observe aussi dans ses miniatures du *Livre d'heures Rothschild* (Paris, Bibliothèque nationale), vers 1455-1460, du *Livre des merveilles du monde* (New York, Pierpont Morgan Library) à la même époque, de la *Théséide* de Boccace (Vienne), avant 1470, du *Livre des stratagèmes* (Bruxelles), vers 1470, et enfin dans les sept petites grisailles des *Livres d'heures Morgan* (New York, Pierpont Morgan Library). Son coloris généreux, varié, inattendu, tire l'œil. On découvre ensuite qu'ayant souvent à illustrer des textes profanes, il s'y montra d'une imagination intarissable et, comme la coutume voulait que les scènes historiques apparaissent aussi contemporaines que possible, Colin d'Amiens nous offre une fascinante et inépuisable comédie humaine de la France royale, citadine ou rurale dans le troi-

942

943

944. Maître de Rolin, *L'Horloge de Sapience : la Sagesse enseigne à l'auteur les principes de la tempérance.* Vers 1455. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier.

945. Jacques de Besançon, *Statuts de l'ordre de Saint-Michel : Charles VIII ajoute des dispositions aux statuts de l'ordre.* Vers 1492-1494. Vienne, Osterreichische Nationalbibliothek.

sième quart du XVe siècle. Ses œuvres constituent un exceptionnel document sur les mœurs et les modes de son temps, et aussi sur le peu de cas qu'on faisait de la vie humaine entre les pieuses dévotions et les nobles cérémonies.

Le Maître du Boèce, qui fit ses débuts dans l'atelier de la rue Quincampoix et prit la suite de Colin d'Amiens pour l'illustration du *Mare historiarum*, s'en distingue d'emblée par la profondeur de ses intérieurs, sa clarté lumineuse et par un penchant géométrique qu'il satisfait dans des jeux de carrelage plus ou moins perspectifs. C'est, dans une certaine mesure, un retour au Maître de Boucicaut, mais ses personnages lui viennent de Colin d'Amiens jusque dans son œuvre éponyme, le *Boèce* (Paris, Bibliothèque nationale), vers 1460. Après cet ouvrage, il partit travailler dans le val de Loire où il évolua vers une certaine distinction, pour les figures féminines en particulier, et un coloris plus délicat dans ses grandes miniatures du *Roman de la rose* (Paris, Bibliothèque nationale).

Cependant Paris, dans le dernier tiers du XVe siècle, vit se développer trois autres ateliers avec le Maître de Jean Rolin, Maître François et Jacques de Besançon, mythiquement apparentés. Avec eux disparurent, en effet, les dernières traces dans l'enluminure parisienne de l'art courtois et de son irréalisme. Le Maître de Jean Rolin (cardinal-évêque d'Autun et fils du célèbre chancelier de Bourgogne, Nicolas, commanditaire de Van Eyck et de Van der Weyden) illustra pour celui-ci entre 1450 et 1460 un *Missel* (Lyon) qui dénotait sa connaissance des peintres septentrionaux contemporains, en particulier de Dieric Bouts. Finie l'élégance : véridiques sont les attitudes et les gestes des personnages qui s'inscrivent naturellement dans le paysage. Lorsque le Maître de Rolin eut à décorer vers 1455 l'*Horloge de sapience* (Bruxelles), il dut cependant faire preuve d'imagination et d'ingéniosité pour donner vie à des thèmes parfois un peu abstraits : c'est le cas, par exemple, de la scène où *La Sagesse enseigne à l'auteur les préceptes de la tempérance.* Techniquement, le Maître de Rolin n'était guère avancé par rapport à ses prédécesseurs mais il avait un don d'observation qui lui permit d'inventer avec une précision bien réelle des scènes très vivantes comme les *Tentations du disciple*, qui se déroulent dans une auberge : les Hollandais se complairont au XVIIe siècle à multiplier de telles représentations. 944

Son confrère, Maître François, devait illustrer, entre 1465 et 1473, la *Cité de Dieu* de saint Augustin (Paris, Bibliothèque nationale) pour Charles de Goncourt, chambellan de Louis XI, puis gouverneur de Paris. Il se distingue au premier regard par une mise en page très ordonnée où s'inscrivent clairement des personnages au robuste dessin, comme on peut le voir, par exemple, dans une miniature aussi peuplée que *La Cité céleste et la cité terrestre, avec les Vertus et les Vices* (laquelle pourrait bien avoir été connue de Hieronymus Bosch qui semble s'en inspirer dans ses *Péchés capitaux* du Prado). On note encore chez lui un goût de la symétrie, de l'expression seulement par les gestes, d'un coloris varié – et une parfaite indifférence aux innovations de Fouquet, ce qui ne freina pas son succès. Vers 1475, il enlumina les *Heures Wharncliffe* (Melbourne), les *Heures Egerton* (Londres, British Library), etc. Pour ce qui concerne les premières, *Les Trois Morts et les trois vifs* méritent particulièrement l'attention car Maître François renouvelle de manière inattendue ce thème bien connu en peignant trois scènes en une : d'abord la rencontre proprement dite, véritable petit tableau en soi ; puis, en bas de page, un cimetière, qui serait celui des Innocents, et qui constitue un autre petit tableau ; enfin, surgissant de celui-ci, une floraison, si l'on peut dire, d'arbres dénudés, aux branches étrangement dorées, où se tiennent sur une plateforme herbeuse (?) deux lugubres pleurants. L'arbitraire de cette composition où se mêlent la réalité familière et une bizarre fantaisie est superbement 946

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com

escamoté par un coloris d'une délicate froideur. Peu après, Maître François semble avoir mieux connu Fouquet et l'on en trouve l'écho dans le *Songe du vieux pèlerin* (Vienne), ouvrage allégorique où notamment deux scènes (*Philippe de Mézières, l'auteur, offre son ouvrage à Charles VI* et le *Pèlerin introduit devant la reine Vérité*) font aussitôt penser au célèbre *Lit de justice* de l'artiste tourangeau.

Dans les deux dernières décennies, ce fut au tour de Jacques de Besançon, formé dans l'atelier de maître François, d'être apprécié : après avoir illustré vers 1475-1480 le *Lectionnaire du cardinal de Bourbon* (Paris, Bibliothèque nationale), il peignit vers 1480 la *Légende dorée* (Paris, Bibliothèque nationale) pour le chambellan de Louis XI, où il mit en œuvre une nouvelle organisation de la page, en y aménageant d'une manière équilibrée plusieurs scènes comme celles d'un retable. Vers 1491, la décoration du *Missel à l'usage de Paris* (Paris, bibliothèque Mazarine) montre sa parfaite maîtrise de cette conception, cependant que vers 1492-1494, en exécutant pour Charles VIII les *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* (Vienne), il nous offre dans la scène où *Charles VIII ajoute des dispositions aux statuts de l'ordre* un tableau d'un réalisme élégant de l'atmosphère de la cour.

Ainsi s'acheva avec le siècle la prodigieuse lignée de l'enluminure parisienne qui, souvent sensible aux découvertes flamandes des années 1420-1430, sut retrouver tous ses attraits, après la reconquête de Paris. Nombre des ouvrages entrepris dans la seconde moitié du siècle conservent pour nous un charme prenant, tant ils nous donnent le sentiment d'être présents à l'époque qu'ils décrivent. On doit certes constater leur « retard » par rapport au développement de la première Renaissance italienne. Seul Fouquet, nous l'avons vu, sut en tirer les enseignements et les adapter au caractère français. Ce n'est qu'avec la descente de Charles VIII et de son armée en Italie que le vent tourna du nord au sud. Mais, quelle que fût la faiblesse relative de certains de leurs procédés, les enlumineurs parisiens surent élaborer quelques chefs-d'œuvre. Retardataires ? Disons plutôt qu'ils travaillaient en vase clos, dans l'ignorance des « progrès » d'outre-Alpes, ce qui, après tout, n'eut pas toujours que des inconvénients.

946. Maître François, *Les Heures Wharncliffe : les trois morts et les trois vifs.* Vers 1475. Melbourne, National Gallery of Victoria.

XXXVIII
Le crépuscule du Quattrocento

Dans les chapitres précédents, nous avons parfois accompagné jusqu'aux années 1500-1510 des peintres qui avaient produit leurs œuvres majeures dans le dernier quart du Quattrocento : un Bergognone, un Perugino, un Signorelli... À l'inverse, nous avons interrompu dans les années 1480 le cursus de certains artistes qui se trouvaient encore en pleine maturité : un Mantegna, un Giovanni Bellini, un Botticelli... La vie, en particulier la vie artistique, échappe aux classifications de la reconstitution historique, car quel que soit le contexte que l'on parvienne à recomposer, la contingence de l'individu a le dernier mot. Nous avons déjà eu maintes occasions de le constater, les chefs-d'œuvre anachroniques et les artistes dissidents ne manquaient pas. Il s'agissait tantôt d'« attardés », tantôt de « rebelles » face au mouvement dominant. Lorsqu'on confronte les ouvrages issus d'une même époque, la chronologie s'avère souvent riche de surprises, et il n'est pas rare qu'une œuvre retardataire ou à contre-courant nous paraisse présenter plus de mérites ou d'attraits qu'un travail de qualité conforme aux canons de l'époque et donc reproduit en grand nombre. Les esprits épris d'absolu (ou empreints de dogmatisme) ont dû admettre un certain relativisme devant les variations inopinées du goût et les ravages que celles-ci causèrent dans le panthéon esthétique. Il leur faut aujourd'hui faire un pas de plus en abandonnant les lois qui consacraient leurs idoles. L'Éternel n'a pas seulement disparu des Cieux, il a déserté l'art. Ce désordre s'est instauré avec la réapparition diabolique ici et là d'incrédules, sinon d'incroyants.

Désormais l'histoire de la peinture doit réserver de plus en plus de place, fût-ce en marge, aux nonconformistes. Ceci grâce aux investigations de l'historiographie depuis près d'un siècle. En effet, celui qui prend la peine d'explorer aujourd'hui la création picturale, région après région, et décennie après décennie, ne tarde pas à découvrir de singulières coexistences qui avait été longtemps ignorées. Et à rectifier maints dédains et oublis. Ces modifications ne se bornent pas aux grandes résurrections de peintres célèbres en leur temps. Elles s'étendent au cours même des prédilections artistiques, souvent plus diversifié qu'on ne le supposait. Ainsi observe-t-on que l'ascendant exercé par une nouvelle séquence, dont le point de départ repose sur une ou plusieurs innovations, n'occulte pas toujours les fruits tardifs des séquences qui l'ont précédée. Affaire de qualité entretenue dans l'atelier d'un maître, d'abord. Affaire de tradition, ensuite : ni les nouveautés ni la mode n'abolissaient du jour au lendemain les pratiques locales. Enfin, quelle que soit la force d'une évolution (voire d'une révolution) esthétique, les déviants ne manquent pas. Il suffit de comparer, à un moment donné, la production de deux ou trois cités, situées à quelques dizaines de kilomètres les unes des autres, pour comprendre l'inanité des généralisations sur l'idéal artistique d'une époque et rendre oiseuses les considérations sur le « progrès » dans les arts. Que l'on confronte Bologne, Padoue et Venise au Trecento, Florence et Sienne dans les années 1420-1450, Mantoue, Ferrare et Urbino entre 1450 et 1480 : ce qui les séparait ne pesait-il pas autant que ce qui les unissait ? Sans sombrer *a contrario* dans les excès de la *microstoria*, la richesse de ces premiers siècles picturaux paraît inépuisable, malgré d'immenses lacunes. Encore faut-il ne point s'en tenir aux parcours et aux horaires affichés.

Parvenus aux dernières décennies du XVe siècle, nous abordons une période de transition, nul ne l'ignore. L'*early Renaissance*, la première Renaissance, s'achève et la haute Renaissance s'annonce. Mais quand le Quattrocento prit-il fin ? Pour une fois, on peut faire coïncider sans absurdité une ère nouvelle avec un changement de siècle : en 1502, Michel-Ange, vingt-cinq ans, revint de Rome à Florence où était exposé l'un des cartons de Vinci pour sa *Sainte Anne* ; Vinci avait laissé sa première *Vierge aux rochers* quelques années plus tôt à Milan ; Raphaël, dix-sept ans, terminait son apprentissage chez Perugino et s'apprêtait à venir à Florence, en 1504, peu avant que Vinci n'en repartît. Ce dilettante suprême avait près de cinquante ans, c'est-à-

947. Lorenzo Costa, *Le Triomphe de la mort*. 1490. Bologne, église San Giacomo Maggiore.

948. Andrea Mantegna, *Les Triomphes de César : char triomphal, trophées et machines de guerre.* 1486-1492. 266 x 278 cm. Hampton Court Palace.

949. Andrea Mantegna, *Le Christ mort.* 1480. 66 x 81 cm. Milan, Pinacoteca di Brera.

dire qu'il était à peine plus jeune que Botticelli, lequel était alors entré dans sa phase ultime, post-savonarolesque. De la même façon, si l'on se tourne vers le Nord, on constate qu'en 1506 le vieux Giovanni Bellini, soixante-quinze ans environ, passait encore pour le premier peintre de Venise aux yeux de Dürer, malgré Giorgione, vingt-six ans. Il nous faut donc prendre acte du chevauchement des générations, cependant que le passage du Quattrocento au Cinquecento s'effectuait sans délai, la transition ne dépassant guère une dizaine d'années.

On distingue assez clairement quels artistes appartenaient au passé ou à l'avenir, mais on n'échappe pas toujours aux interférences : de quel siècle, ou plutôt de quel moment artistique, relève par exemple un Piero di Cosimo, à Florence ? Ce peintre, né vers 1461 et mort vers 1521, était donc le cadet de Vinci et l'aîné de Michel-Ange et de Raphaël : ceci n'empêche pas que l'on soit bien en peine de dater ses œuvres, dont l'esprit s'affirme anticlassique en pleine ascension de l'idéal classique. Les influences de Leonardo et de Raphaël qu'on a pu déceler dans ses ouvrages n'ôtent rien à l'originalité de ses inventions fantastiques. En marge de Venise, Lorenzo Lotto commença de même avec le siècle nouveau une carrière à la fois non conformiste et vagabonde, qui au départ devait plus à Bellini et à Antonello qu'à Giorgione et qui, par la suite, regarda davantage vers le réalisme lombard et l'expressionnisme germanique que vers Titien.

On constate, par ailleurs, que si en Italie le passage d'un siècle à l'autre coïncida *grosso modo* avec une transmutation des multiples aspirations du Quattrocento en un sublime idéal de classicisme, le reste de l'Europe picturale ne suivit pas. Ou plus exactement n'offrit guère d'alternative à la séduction italienne que rien n'arrêta dans sa conquête, à la différence du Trecento. Bosch pouvait se vouloir aussi ironique que solitaire, et Dürer effectuer sa géniale synthèse du flamboyant gothique germanique et de l'humanisme renaissant, qui, vers 1510-1520, pouvait rivaliser avec la nouvelle « sainte trinité » : Florence, Rome et Venise ?

Si l'on s'interroge sur les transformations que connut l'Europe en cette fin de siècle, une date s'impose aussitôt : 1492. C'est l'achèvement de l'unité espagnole, la découverte des Amériques, la mort de Lorenzo de' Medici et celle de Piero della Francesca, autant d'événements mémorables qui ne connurent cependant pas à l'époque un retentissement comparable et n'eurent, du reste, guère de conséquences sur l'évolution picturale. Deux ans plus tard, en 1494, l'expédition ratée des Français en Italie eut au moins le mérite de faire rêver les rescapés. Si l'on tient vraiment à chercher dans le contexte une césure entre Quattrocento et Cinquecento, on notera plutôt qu'à partir de 1492 l'Italie entra dans une ère de troubles qui culmina avec le

sac de Rome en 1527 par les reîtres de Charles Quint. Les temps ne changèrent véritablement qu'au moment où les ambitions hégémoniques des Habsbourg s'affirmèrent, tandis que l'interminable crise de l'Église aboutissait à la rupture de la Réforme. Mais est-il besoin de le souligner, l'ampleur même de ces bouleversements historiques nous confirme l'autonomie des séquences artistiques sur lesquelles ils n'eurent au mieux que des incidences ponctuelles. En excluant bien sûr *a contrario* les destructions iconoclastes des guerres de Religion ! Il n'y a point de « génie de la Renaissance » qui dût son apparition à Christophe Colomb ou à Luther.

En vérité, le crépuscule du Quattrocento, c'est-à-dire l'aboutissement de cette prolifération picturale qui avait gagné toutes les régions d'Italie, ne mérite ni l'excès d'honneur d'une batterie d'analyses socio-culturelles, ni la péroraison expéditive qu'inspire souvent la hâte d'arriver aux glorieux événements de la haute Renaissance. Les dernières années du siècle virent encore naître nombre d'ouvrages où le temps semble tantôt s'arrêter, tantôt s'accélérer. Il y a ce qui appartient à un passé ô combien brillant mais déjà aboli, et ce qui annonce un apogée somptueux, mais bref.

950. Andrea Mantegna, *La Madone des carrières.* 1489. 29 x 21,5 cm. Florence, Offices.

CIRCA 1492

Le Quattrocento avait vu le triomphe artistique des cours dont savaient s'entourer condottieres chanceux et banquiers avisés, tyrans en quête de respectabilité et oligarchies aimant le luxe. En ressuscitant les fantômes de l'Antiquité, l'humanisme avait prêté un concours efficace à l'absolution de la fortune. Nicolo Machiavelli allait bientôt pouvoir célébrer la *virtù* des seigneurs de la guerre et de la finance. Mais déjà on ne comptait plus les chefs de bande devenus, eux-mêmes ou leurs descendants, marquis, ducs et bientôt papes. Cet ennoblissement appelait des manifestations de prestige où le pinceau ne tarda pas à l'emporter sur la plume.

On trouvera les signes de cette mutation dans la *cronica rimata* où, vers 1490, Giovanni Santi, l'illustre père de Raphaël, célébra les plus grands peintres d'Italie, selon lui – et selon l'opinion générale. On observera de même que l'art italien prit enfin conscience de son identité et se positionna d'abord au côté de la peinture flamande, puis contre celle-ci. Pour une fois, on peut établir une certaine corrélation entre cet acte d'indépendance artistique et la proclamation politique d'une *liberta d'Italia*, face aux envahisseurs étrangers qualifiés génériquement d'*Oltremontani*. Dans le même temps, il s'agissait d'habiller convenablement, c'est-à-dire sous une forme idéale autant qu'idéologique, l'épanouissement des arts visuels : mathématiciens et philosophes s'y adonnèrent. Ainsi dans son *De divino proportione*, Luca Pacioli célébrait-il en 1497 Piero della Francesca qui était pourtant alors bien « dépassé », en le déclarant « *di tal facolta delli tempi nostri dignissimo monarca*[1] ». Avant lui, Marsile Ficin s'était déjà employé à supprimer toute frontière entre le sacré et le profane dans sa *Theologia platonica* (1482). Sur un fond de religiosité populaire toujours aussi intense, les dirigeants d'épée, de finance ou de verbe avaient de plus en plus besoin de se commémorer soi-même et de s'en justifier. Réconcilier Platon et le christianisme les conduisait à une contemplative conclusion : la beauté était une création de Dieu, et une expression de l'amour, au même titre que le bien. Ceci se passait naturellement dans la Florence païenne des Medici, avant que Savonarole ne la vouât aux flammes de l'Enfer.

À la veille de l'épanouissement de la Renaissance, ce fanatique n'était pas entièrement dans l'erreur. Car après quarante années de paix relative,

1. « D'une telle faculté, le très digne monarque de notre époque. »

951. Andrea Mantegna, *Samson et Dalila*. 1495-1500. 47 x 37 cm. Londres, National Gallery.

les Italiens avaient repris leurs querelles, allant jusqu'à chercher à l'étranger des appuis qui se révéleraient plus que fâcheux. De ces perturbations politiques la période tourmentée de Botticelli, l'agitation fiévreuse de Filippino Lippi, et les extravagances de Piero di Cosimo constituent-elles des symptômes ? En fait, juste avant la naissance d'un nouvel Olympe peuplé de demi-dieux – les « génies de la Renaissance », dirait la postérité –, l'évolution artistique reposait encore sur des bases régionales, sinon locales, mais on commençait à percevoir une polarisation croissante vers un nombre plus en plus réduit de centres, pour des raisons aussi contingentes qu'artistiques.

Si Mantegna n'avait pas de successeur à Mantoue, ni Piero à Urbino, ce n'était point la faute des Gonzague ni des Montefeltro dont le mécénat allait se poursuivre jusqu'au début du XVIIe siècle. Si Milan n'exploita pas aussi bien qu'on aurait pu le supposer les deux séjours de Vinci, la cause n'en était pas davantage la fin des Sforza. Si Bellini engendra une kyrielle de suiveurs tout en donnant le signal du départ au grand classicisme chromatique de Venise, ce n'était point le fait d'une prépondérance politique, au contraire, puisque Venise battait alors en retraite devant la poussée turque. Si Florence vit se succéder dans ses murs Vinci, Michel-Ange puis Raphaël sans parvenir à les retenir, ce n'était pas parce qu'ils rejetaient son héritage artistique. Et si Rome, qui n'avait jamais engendré de grands peintres, assista à la rivalité de Michel-Ange et de Raphaël, ce fut grâce à deux papes : un Rovere, Jules II, et un Medici, Léon X. Ceux-ci rêvaient en effet de rassembler entre leurs mains la civilisation renaissante qui était passée tout au long du Quattrocento d'une cité à l'autre, d'une cour à l'autre, et de bâtir sur cette base une monarchie pontificale, voire une *renovatio imperii*.

Cependant, le Quattrocento s'achevait dans la confusion. Nombre de séquences allaient être stérilisées. Deux seulement devaient prévaloir : l'une à Venise, qui en quelques années rattrapa son retard ; l'autre se partageant entre Florence et Rome. A cheval sur les deux siècles, une accélération soudaine sépara l'innovation et la tradition qui avaient si bien coexisté jusqu'alors. Des peintres furent relégués, d'autres furent acclamès du jour au lendemain. En triomphant d'une manière absolue, la *costruzione legittima*, qui avait distingué pendant soixante-dix ans les novateurs des « attardés », cessa de servir de critère à la modernité. Les moyens étaient devenus les mêmes pour tous, depuis la perspective jusqu'à l'usage de l'huile. Dès lors *ingegno* et *idea* fondèrent la nouvelle hiérarchie artistique, et le peintre obtint le rang intellectuel et moral, sinon social, auquel il prétendait depuis longtemps. Mais cela ne s'était pas fait en un jour.

À la fin des années 1480, quel était donc le dernier cri de la peinture du Piémont à la Sicile ? Qu'est-ce qui pouvait stimuler la nouvelle génération ? Aux extrémités nord-ouest de la péninsule, il y a peu à glaner : dans les contreforts alpins et sur la côte ligure, on rencontre seulement Giovanni Canavesio qui, trente ans après sa disparition, était demeuré dans la lignée de Jaquerio, en accentuant ses outrances mais en faisant preuve d'une certaine luminosité acquise au contact de la Provence. La situation ne commença à évoluer qu'avec les débuts de Giovanni Martino Spanzotti, qui semble s'être initié à la clarté pierfranceschienne à travers Francesco del Cossa. Témoin sa *Madone Tucker* (Turin, Museo Civico), vers 1475, qui reprend à la lettre la composition du vitrail de San Giovanni in Monte conçu par Cossa en 1467. Dans les années 1485-1490, la présence du Maître de la Trinité de Turin (Museo civico), artiste d'une grande délicatesse expressive, de sensibilité française, ne dut pas non plus passer inaperçue. On l'identifie aujourd'hui à Antoine de Lonhy, d'origine savoyarde. 960

À l'autre bout, en Sicile comme à Naples, personne ne devait s'estimer capable de reprendre la foudroyante trajectoire d'Antonello da Messina. Dans la vallée du Pô, la Milan des Sforza ne se décidait pas à trancher entre ses peintres autochtones, les Foppa, Bergognone, Butinone et Zenale, et les immigrés, Bramante et Vinci. Cependant, les seigneuries rivales et apparentées des Este et des Gonzague continuaient sur leur lancée : Ferrare avec Ercole de' Roberti, actif jusque vers 1495 ; et Mantoue, avec Mantegna qui se survit. À Bologne, les Bentivoglio croyaient trouver en Lorenzo Costa un digne successeur de Roberti, retourné à Ferrare, tan-

dis que Francesco Francia élaborait un « classicisme prématuré », comme écrit Longhi, qui ne pesait guère face à celui de Perugino. Le creuset de Padoue, d'où étaient sortis pendant plusieurs décennies la plupart des peintres d'Italie du Nord, s'était éteint vers 1470.

Plus au sud, dans les Marches, Urbino, autre foyer prestigieux, était resté un centre d'humanisme après la mort du duc Federico (en 1482) : Castiglione y écrivit *Il Cortigiano*. Même si la fièvre artistique des années 1450-1470 en était retombée, le tout jeune Raphaël put encore y ouvrir les yeux sur le monde de la peinture. Entre Ombrie, Toscane et Latium, on croisait beaucoup d'itinérants : de Pérouse à Florence, Perugino accentua la douce pureté de ses volumes harmonieusement rythmés tandis que son cadet Pinturicchio porta jusqu'à Rome ses remarquables talents de décorateur qui atteignent leur sommet dans les appartements Borgia, en 1492-1495, avant de sombrer dans la prolixité anecdotique à Sienne, vers 1505, sur les murs de la bibliothèque Piccolomini. De Cortone à Florence également, Signorelli vint relever le défi païen de Botticelli avec la plasticité de ses nus ; enfin à Sienne, après la mort de Giovanni di Paolo et le départ de Francesco di Giorgio, s'acheva la résistance à la fois exquise et passionnée aux assauts du rationalisme florentin, avec l'âpreté tragique de Matteo di Giovanni, le squarcionisme subtil de Benvenuto di Giovanni, et l'élégance nostalgique de Neroccio de' Landi. On ne saurait dire, certes, que sur la fin du Quattrocento les centres artistiques qui, tels Milan, Bologne ou Ferrare, avaient connu un apogée dans les années 1460-1480, s'amenuisent. Ils joueront encore un rôle non négligeable dans la naissance de la *maniera moderna*. Mais la dernière décennie n'y égale pas en fécondité les deux précédentes, assez prodigieuses il est vrai. Reste que Vinci entreprit en 1483 à Milan sa *Vierge aux rochers* et que Mantegna s'attaqua en 1486 à Mantoue à ses *Triomphes des Césars*, tandis que vers 1490 à Florence Perugino concevait sa *Vision de saint Bernard* et que Signorelli imaginait son *Éducation de Pan*. Quatre chefs-d'œuvre dissemblables qui participèrent, chacun à sa manière, à l'ouverture des voies conduisant au Cinquecento.

744 948 808 818

Mais c'était vers l'affrontement de Florence et de Venise que les regards se portaient de plus en plus. Leur future rivalité (Rome n'étant encore qu'une succursale en rapide expansion de la Toscane et de l'Ombrie), leur lutte pour la prépondérance artistique s'articulèrent dès les années 1480 autour de Botticelli et Ghirlandaio d'une part, et de Giovanni Bellini d'autre part. A Florence, après l'exil volontaire de Vinci en 1482, Botticelli entama sa fabuleuse séquence profane, du *Printemps* aux fresques de la villa Lemmi, qui l'occupa jusqu'en 1486. Pour les thèmes religieux, il ne devait retrouver une égale inspiration qu'en 1487 avec sa *Madone à la grenade* et en 1489 avec son *Annonciation* (Offices). Parallèlement, Ghirlandaio comblait les patriciens florentins en les exhibant au milieu de Santa Maria Novella (1490). Derrière ces deux favoris des grandes familles apparut une génération plus disparate, avec

792 796 797 772

952. Lorenzo Costa, *Le Règne de Comus*. 1507. 152 x 238 cm. Paris, musée du Louvre.

953. Francesco Francia, *Vierge à l'Enfant trônant avec quatre saints.* 1495-1500. 232 x 173 cm. Bologne, Pinacoteca.

Lorenzo di Credi, Filippino Lippi et Piero di Cosimo, tous trois nés vers 1460. Cependant, à Venise et alentour, après le départ d'Antonello, Bellini resta maître du jeu et acheva sa maturation vers la fin des années 1480 , avec l'*Allégorie sacrée*, la *Pala Barbarigo* et le *Triptyque des Frari*, entraînant Alvise Vivarini, Cima da Conegliano, Bartolomeo Montagna, Vittore Carpaccio, etc. dans le sillage du Sicilien. La cité des Doges ayant alors comblé son handicap, rien désormais n'était impossible. Et tandis que certains centres prestigieux voyaient leur aura s'affaiblir peu à peu, il se produisit très vite comme un phénomène de condensation autour de Florence et de Venise.

Leur opposition est un pont aux ânes de l'historiographie, mais en réalité cet antagonisme esthétique n'était guère vécu en tant que tel : il n'y avait pas de concurrence, Florentins et Vénitiens ne se disputaient pas les commandes. À chacun son territoire, son terroir. Des Florentins étaient venus travailler à Venise (Uccello, Castagno et ensuite Donatello et Verrocchio), sans y exercer grande influence ; des Vénitiens ou d'autres peintres d'Italie du Nord étaient passés par Florence (Gentile da Fabriano, sans doute Jacopo Bellini et Pisanello, et récemment Mantegna), sans qu'on cherchât à les retenir. Depuis deux siècles, l'Italie n'avait pas cessé d'être une mosaïque de communautés artistiques évoluant à des rythmes différents, qui s'empruntaient parfois quelques recettes, mais les adaptaient selon leur goût. Cet éparpillement allait disparaître avec la concentration de la haute Renaissance à Florence et Rome d'une part, Venise de l'autre ; il y eut plus tard des résurgences et des réminiscences régionales ou locales d'une ampleur et d'une portée variables (en Lombardie, à Bologne, à Naples, etc.). Mais en cette fin du Quattrocento, pour quelques décennies, l'évolution éclatée de la peinture en Italie semblait au contraire se resserrer. S'il n'y avait pas, s'il n'y eut peut-être jamais de « peinture italienne », on devait assister à une sorte de précipité de ses multiples et divers éléments autour de deux creusets : toscano-romain et vénitien.

Dans ce mouvement de concentration, dans cette double convergence, vers 1490, rappelons les rôles majeurs qu'exercèrent dans la seconde moitié du siècle d'abord Mantegna, Piero della Francesca et Antonello da Messina, puis Bramante, Signorelli et Perugino, à un moindre degré. Sans oublier ce que l'on pourrait appeler l'effet flamand, entretenu successivement, après Van Eyck, par Van der Weyden, Petrus Christus, Van der Goes et Memling. Notons qu'après avoir laissé partir Piero, dont elle n'avait pas pris la peine de s'assurer les services, Florence vit aussi s'éloigner Vinci. Si Perugino et Signorelli y connurent quelques succès, ils passèrent bientôt de mode. Quant à Antonello, les Florentins ne soulevèrent chez lui qu'une superbe indifférence. Venise se montra plus attentive, peut-être en raison de son retard. Elle se tourna, via Giovanni Bellini, vers Mantegna et Piero, et accueillit Antonello. À croire que Florence, forte de son ancienneté et de l'importance de son rôle depuis deux siècles, avait attrapé un esprit de clocher, pour ne pas dire boutiquier, tandis que Venise avait appris à regarder vers le large, en peinture comme en affaires.

LE PANTHÉON DES GONZAGUE

Vers la fin du siècle, la plupart des cours où l'art pictural s'était épanoui périclitaient donc, soit pour cause de péripéties politiques, soit par manque d'intérêt pour la nouvelle génération d'artistes, ou encore faute de peintres disponibles. La cour de Mantoue, en revanche, devint l'archétype du mécénat médité par le prince, à sa plus grande gloire : un exemple pour les générations futures de papes et de rois. Certes les Este, les Visconti, les Sforza et bien d'autres avaient déjà tenté la même opération de prestige. Les Montefeltro d'Urbino, en particulier, avaient constitué un cénacle où l'humanisme et les arts prospéraient en bonne intelligence, mais le duc Federico, tout guerrier qu'il fût, s'agenouillait volontiers devant la Vierge et il semble s'être autant préoccupé de sa paix spirituelle que de sa glorification personnelle. De même, on avait commandité autour du Magnifico Lorenzo nombre de chefs-d'œuvre qui

954. Lorenzo Costa, *Les Bentivoglio autour de la Vierge trônant.* 1488.
Bologne, église San Giacomo Maggiore.

répondaient à une certaine philosophie contemplative de l'existence. Mais le déclin commença à Urbino avec la disparition du duc, tandis que la mort de Lorenzo jeta Florence dans une agitation politico-religieuse qui contribua, du reste, à faire apparaître par la suite la villa Careggi comme un empyrée. Ceci dit, le panthéon artistique que Lorenzo avait esquissé, les Gonzague allaient le bâtir méthodiquement, pour s'assurer les louanges de la postérité, en utilisant les talents multiples d'Andrea Mantegna.

Engagé en 1460, celui-ci demeura quarante-cinq ans au service de Ludovico, marquis de Mantoue (1444-1478), puis à celui de son fils Federico (1478-1484), enfin à celui de son petit-fils Francesco (1484-1519), lequel prit pour épouse Isabella d'Este. Le monopole établi sur un artiste par une famille durant trois générations n'est pas seulement une curiosité. Alors que la vie artistique ralentissait à Milan, Bologne, Urbino et Naples, tandis que Venise, Florence et Rome connaissaient un essor pictural qui allait engendrer la haute Renaissance, les Gonzague développaient une politique de faste pictural qui ne reposait que sur la longévité de Mantegna. Non loin, Ferrare semble bien avoir eu quelque temps la même ambition avec Cosme Tura, puis Ercole de' Roberti, mais outre que ces deux peintres ne travaillaient pas seulement pour la cour, la stratégie de prestige s'avéra moins réfléchie, moins systématique. Quand Giovanni Santi proclamait en tête de sa chronique : « *Andrea porta l'insegna* », la prééminence qu'il accordait au peintre – sur Vinci, Botticelli et Perugino – ne marque pas

tant la supériorité de ses talents que l'importance de son rôle. Car un authentique mythe mantegnesque se constitua peu à peu, en écho à la légendaire Antiquité qu'il s'appliquait à faire revivre.

Cette étonnante passionaria du mécénat que fut Isabella d'Este, devenue marquise de Mantoue en 1490, n'affirma pas en vain pendant quarante ans son « *insaciabile desiderio nostro di cose antiche*[2] ». Mantegna avait bâti toute sa carrière, depuis plus de trois décennies, sur une sorte de fortune archéologique dont la chapelle Ovetari à Padoue avait donné 562, 563 le signal, puis le *Retable de San Zeno* à Vérone le 567, 568 premier inventaire iconographique. Les lectures de ses amis humanistes, les copies et dérivations de l'épigraphie romaine avaient lancé le peintre dans une entreprise extravagante de résurrection historique : l'Antiquité telle que vous pouvez l'imaginer. Point de travestissement ni de maquillage, mais un véritable catalogue, avec amphithéâtres et obélisques, sarcophages et péristyles, temples, jardins, etc. Ce répertoire antique devait faire très bon ménage avec l'étiquette de la Cour : la *Camera degli Sposi* en apporta la démonstration en 1474, avec ses 571, 572, 576 médaillons mythologiques ou impériaux qui surplombaient les fresques, immortalisant les occupations seigneuriales, à la vive satisfaction du marquis Lodovico. Son petit-fils, Francesco, voulut faire encore mieux en commandant les *Triomphes de César* (Hampton Court), neuf grandes toiles 948 aujourd'hui malheureusement très restaurées, que Mantegna peignit de 1486 à 1492, avec deux ans d'interruption dus à son voyage à Rome. L'artiste atteignit là son sommet de peintre « historicisant » et le marquis Francesco en était si fier que, dans une de ses lettres à Mantegna, il en parlait comme de l'« *opere nostre* ». Le programme érudit de cette série était inspiré, entre autres, de Suétone. L'effet n'en fut pas mince sur les nobles visiteurs invités à admirer cette fabuleuse reconstitution peuplée de centurions et d'étendards, de chars et d'éléphants, de butins et de prisonniers. L'allure sévère et héroïque des figures contrastant avec la variété des motifs faisait forte impression. Plus tard, Vasari en célébra la richesse décorative, sans toutefois se montrer très sensible à sa signification (ce n'était pas un ouvrage à la gloire des Medici). Le succès de ce « péplum » digne de Cinecittà dura jusqu'au XVIIe siècle et au-delà, après que Charles Ier l'eut acheté et installé à Hampton Court en 1629.

Mantegna avait instauré là ce que l'on peut appeler un classicisme d'emprunt, partant de schémas antiques pour développer ses *invenzioni*. La virtuosité de sa perspective et de ses raccourcis, son dynamisme monumental en imposaient, mais l'âpreté de son coloris subordonné à son obsession minérale faisaient des *Triomphes* une œuvre non point retardataire, mais décalée par rapport à ce qui se passait alors à Venise ou à Florence. Entre la *Camera degli Sposi* et les *Triomphes*, la longue et glorieuse carrière de Mantegna avait déjà été remplie de nombre d'ouvrages où, fidèle à lui-même, il avait appliqué ce que Longhi appela sa « rigoureuse grammaire » : du *Christ mort* (Milan), avec son 949 spectaculaire *scorcio*, au *Saint Sébastien* du Louvre, qui se confond presque avec les colonnes auxquelles il est adossé, et de la *Madone des carrières* (Offices) à 950 la *Pietà* de Copenhague, nous assistons à un splendide « festin de pierre », jusqu'à l'indigestion. Parfois Mantegna s'adoucit, comme dans ses *Madone à l'Enfant* de Bergame, de Berlin et bien sûr de Florence, qui montrent chez lui un besoin de tendresse inattendu. Mais ni la proximité de Venise, ni un voyage à Rome en 1489 ne lui firent renoncer à sa minutie géologique. Et il s'appliqua jusqu'au bout, avec autant d'aisance que de passion, à faire revivre des figures antiques comme des statues vivantes, en particulier dans ses monochromes : son *Samson et* 951 *Dalila* (Londres), probablement exécuté entre 1495 et 1500, est, dans ce registre, un chef-d'œuvre. De même, son *Culte de Cybèle* (Londres) constitue une étonnante simulation de la sculpture. Mantegna est sans égal dans cet art du relief sculptural. On ne saurait en dire autant des retables de dévotion qu'il produisit alors. Ainsi peut-on voir au Louvre sa *Madone de la victoire* (1496), bel ouvrage qui aurait pu être peint trente ans plus tôt ; de même son *Adoration des Mages* (Malibu), vers 1500-1505, rappelle une *Présentation au Temple* (Berlin) qui date des années 1455-1465. Seule Isabella d'Este parvint

955. Francesco Francia, *Le Christ mort soutenu par deux anges*. 1490. 82 x 63 cm. Bologne, Pinacoteca.

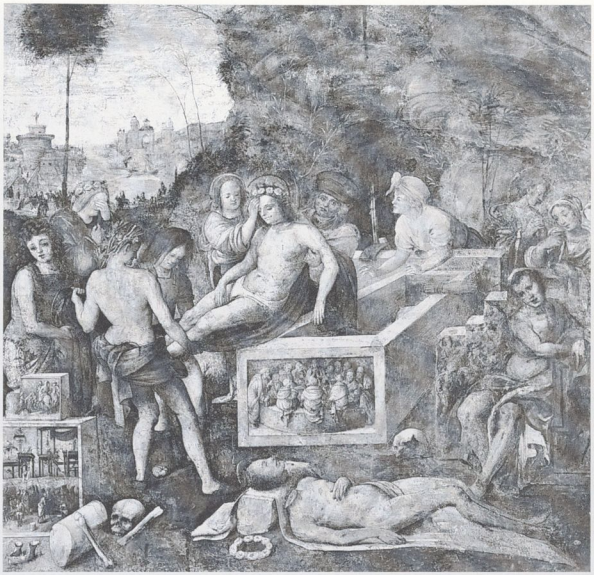
2. « Notre insatiable désir de choses antiques. »

peut-être à mettre un peu d'animation sinon de légèreté ou d'élégance dans les travaux qu'elle ordonna à Mantegna pour son *studiolo*.

À dire vrai, on n'a sans doute pas assez souligné combien le règne de Mantegna à Mantoue s'avéra, pour la suite, stérile. Son extraordinaire présence, non plus que le persévérant mécénat des Gonzague, ne réussirent pas à donner naissance – comme par exemple à Ferrare – à une féconde école locale. La jeune marquise, en dépit de son enthousiasme, y échoua à son tour. Voulant décorer sa chambre d'allégories mythologiques, elle s'adressa à Mantegna, mais aussi à Perugino, à Bellini (qui ne donna pas suite à sa demande) et à Lorenzo Costa. Des quatre tableaux survivants, aujourd'hui au Louvre, le *Parnasse* (1497) et *Pallas chassant les Vices* (1506) n'ajoutent rien à la gloire de Mantegna et ne résistent pas à la confrontation avec les inventions païennes d'un Botticelli ou d'un Piero di Cosimo. Le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* de Perugino (1505) est lui-même assez exsangue. Seul le *Règne des Muses*, appelé aussi *Allégorie de la cour d'Isabella*, peint par Costa en 1506, arrête le regard : on songe à… l'*Embarquement pour Cythère*. Costa acheva une autre mythologie commencée par Mantegna et interrompue par sa mort : le *Règne de Comus*. Entre-temps, Isabella avait essayé en vain de retenir Leonardo da Vinci, qui avait fui Milan en 1499 après la chute de Ludovico il Moro. Leonardo n'était pas amateur d'antiquailles et cela n'avait pas dû faciliter leurs tractations. Avant de filer à Venise, il daigna cependant dessiner la marquise : ce carton d'*Isabella d'Este* (Louvre), encore plein de vie malgré son état, ne manqua pas de surprendre les Vénitiens, habitués aux portraits nobles mais un peu figés de Giovanni Bellini. Giorgione, lui, semble en avoir saisi tout de suite la nouveauté. En 1504, Isabella relança Vinci, non pour son portrait auquel elle avait renoncé, mais en lui demandant « un jeune Christ âgé d'une douzaine d'années environ, lors de la dispute au Temple » et « exécuté avec cet air de douceur et suavité auquel vous excellez particulièrement », précisait-elle. Ce n'était pas exactement le tableau qu'on pouvait attendre de Mantegna, mais n'aurait-il pas pu convenir à Perugino ?

La renommée de celui-ci était à son zénith dans les années 1490 alors que Vinci était comme marginalisé par la cour de Milan, lui-même consacrant le plus clair de son temps à ses passions technico-scientifiques. Considéré comme « *un divino pittore* » dans la chronique de Giovanni Santi, Perugino reçut des commandes de Rome, d'Orvieto (les fresques du *Jugement dernier* dont il transmit le chantier à Signorelli), de Bologne, de Naples, de Florence, de Crémone, de Venise, de Pavie et de Pérouse. Depuis Giotto, il était peut-être le premier peintre dont la réputation avait gagné toute l'Italie. C'est pourquoi, vers 1499-1500, le jeune Raphaël vint parfaire son apprentissage dans son atelier. Mais, pour revenir au *studiolo* d'Isabella, reconnaissons qu'elle fit preuve d'un bel esprit d'ouverture en demandant leur concours à un Ombrien, à un Vénitien (quoiqu'il se dérobât) et à un Bolonais, outre le peintre officiel de Mantoue. Elle mit ainsi sur pied la première entreprise picturale à caractère interrégional depuis le Trecento, et ceci avec des peintres qui participaient de styles différents, même s'ils avaient quelques affinités. Dans la dernière décennie, Perugino répandit un peu partout une sorte de proto-classicisme onctueux dont les dévots aussi bien que les humanistes appréciaient les effusions et langueurs sentimentales. Il avait eu l'*astuzia formale* d'abandonner l'altière dignité des types florentins au profit d'un habillage vaguement antiquisant de ses mannequins souples et lents, dont émanaient les émotions douceâtres d'une religiosité simpliste. Mais au moment même où il triomphait avec ce que Vasari appela « *una dolcezza nei colori uniti* », il allait être pris à contre-pied par toute une génération nouvelle qui s'enflamma soudain pour le mythe de l'Arcadie et ses séductions aussi sensuelles que sentimentales.

Depuis quelque temps, l'esprit humaniste prenait ses distances avec les « fables antiques » et la contemplation néo-platonicienne, surtout à Rome. L'humanisme devenait cicéronien, il développait une philosophie archéologique et une iconographie systématique s'appuyant sur la redécouverte de nombreuses statues romaines que Jules II allait



956. Amico Aspertini, *La Mise au tombeau de saint Valérien.* 1505-1506. Bologne, oratoire de Sainte-Cécile.

957. Lorenzo Costa, *Le Règne des Muses.* 1507. 164 x 197 cm. Paris, musée du Louvre.

s'employer à réunir. On vit alors se répandre une sensibilité à des canons de beauté suggérés par des modèles antiques authentiques. Au même moment la nostalgie de l'âge d'or naguère cultivée par la Florence de Lorenzo trouvait son expression dans l'*Arcadie*, un poème pastoral de Sannazzaro, publié de 1502 à 1504, qui connaissait un immense succès dans toute l'Europe. Ce Sannazzaro, bien oublié aujourd'hui, contait, en s'inspirant de Virgile, les aventures du poète qui cherche vainement celle qu'il aime. C'était là un prétexte à descriptions de paysages où des bergers menaient une existence idyllique. D'où, à l'époque, l'aspiration des esprits humanistes à un idéal de sérénité où pussent s'épanouir les sentiments du cœur. Et les peintres de s'y adapter en élaborant un répertoire où l'émotion retrouvait la place qu'elle avait occupée jadis dans l'expressivité religieuse du gothique tardif.

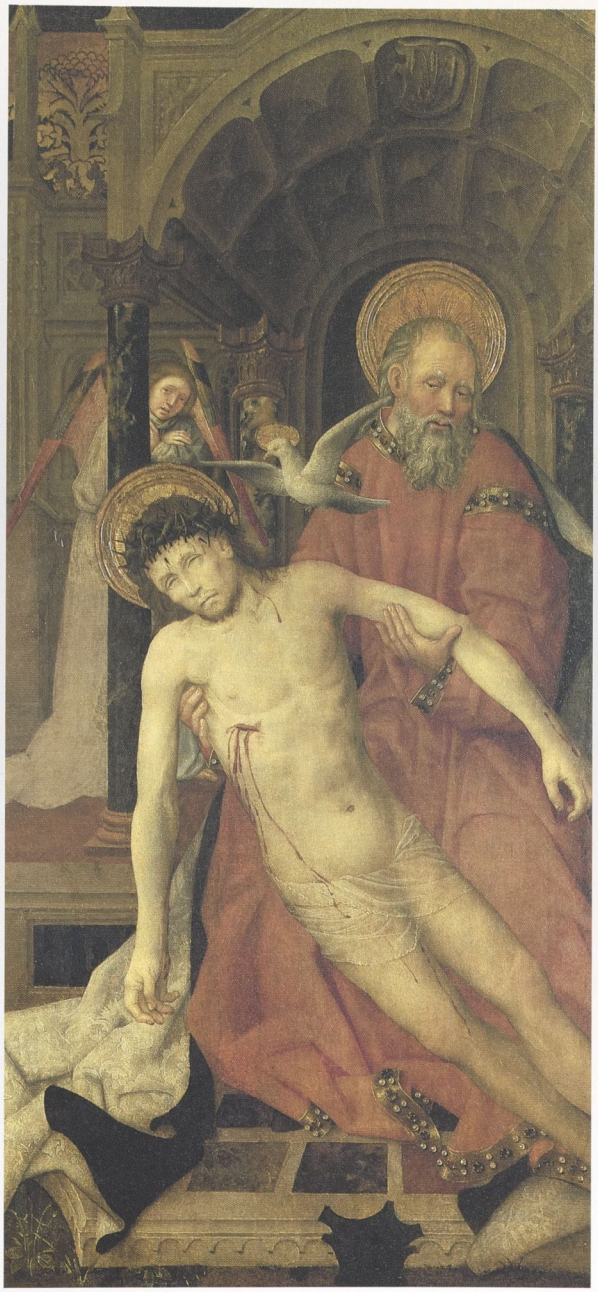
958. Antoine de Lonhy, *La Trinité et l'Ange.* Vers 1480. 172 x 82 cm. Turin, Museo Civico.

Le *studiolo* d'Isabella n'avait rien d'érotique. L'expression de sentiments liés à l'amour et à la nostalgie, bref, aux « intermittences du cœur », y avait cependant supplanté messages moraux et métaphores platoniques. Lorsque Lorenzo Costa arriva à la cour de Mantoue en 1507, il semblait seul capable de répondre à cette nouvelle sensibilité : en effet, deux ans avant, Perugino avait fait parvenir son *Combat de l'Amour et de la Chasteté* à Isabella qui s'était déclarée satisfaite, « *ma non troppo* ».

L'IMPASSE DE MANTOUE

Lorenzo Costa venait de Bologne, où la seigneurie de Giovanni Bentivoglio II assurait stabilité et prospérité depuis 1463. Dans les années 1460, Zoppo était venu y bousculer la somnolence artistique avec un art plus proche des Ferrarais et des Vénitiens que de Mantegna. Mais ce fut l'arrivée en 1472 de Francesco del Cossa, suivi d'Ercole de' Roberti, qui ouvrit une nouvelle grande saison picturale à Bologne. Élève d'Ercole, Lorenzo Costa semblait réunir toutes les qualités nécessaires pour être le digne successeur de Cossa, mort en 1478, et d'Ercole, retourné à Ferrare en 1486. Effectivement, ses débuts se révélèrent prometteurs : sa *Vierge aux quatre saints* (Berlin, détruite) évoque Cossa, et son *Saint Sébastien* (Dresde) rappelle Tura. Il obtint vite la faveur des Bentivoglio qu'il peignit en famille (le mari, la femme, leurs quatre fils et leurs sept filles), en 1488, autour d'une *Vierge à l'Enfant* (Bologne, San Giacomo Maggiore) installée sur un magnifique trône orné de scènes antiques. Il exécuta en 1490, toujours pour la chapelle des Bentivoglio, un *Triomphe de la Gloire* et un *Triomphe de la Mort* où il déploya une imagination pleine de sobriété et de distinction. À la même époque, semble-t-il, il dessina le carton du vitrail de *Saint Jean à Patmos* (San Giovanni in Monte), longtemps attribué à Cossa.

Mais son esprit encore ferrarais se heurta à celui de l'irrésistible adoucisseur de formes qu'était Francesco Francia. Orfèvre réputé, celui-ci était tard venu à la peinture ; il s'employa aussitôt à éliminer les aspérités et les âpretés de la tradition ferraraise, pour atteindre à une sorte de pureté classicisante. Francesco Francia réussit rarement à égaler Perugino, *a fortiori* Raphaël. Cependant, avant de sombrer dans un idéalisme académique, il connut un notable succès avec de lénifiantes *Madone à l'Enfant* (Munich, Pittsburg) qui ne risquaient pas de troubler les fidèles, et des scènes de la *Passion du Christ* (Bologne) d'une composition bien rythmée mais d'une banalité affligeante. Son *Christ mort soutenu par deux anges* (Bologne), en 1490, est en revanche un bel ouvrage. A côté du même sujet traité naguère par Tura, Antonello ou Bellini, avec son coloris pâle et la douceur de ses formes, il annonce le style affable que prônera la Contre-Réforme ! Mais cet effort sera sans lendemain. Conventionnelles, son impeccable *pala* avec la *Vierge et l'Enfant entourés de saints* (Bologne), en 1494, et son irréprochable *Adoration de l'Enfant* (Bologne), en 1499, ne parviennent pas à retenir l'attention. Il tenta bien d'atteindre à une certaine monumentalité décorative avec sa *Vierge trônant avec sainte Anne* (Londres) et son *Baptême du Christ* (Dresde) vers 1508-1509, mais ces œuvres ne supportent pas la



959. Lorenzo Costa, *Jeune Femme au chien.* Avant 1500. 45 x 35 cm. Londres, Buckingham Palace.

comparaison avec un Fra Bartolomeo, par exemple. Pourtant, Francia se trouvait alors au sommet de sa réputation, du moins à Bologne, où l'on admirait sa suavité. En fait, il pratiquait avec application les principes toscans : construction rigoureuse, perspective impeccable, netteté des volumes. Il y ajoutait une précision toute flamande dans la description des détails. Manifestement, il prétendait s'éloigner de la *maniera secca* du Quattrocento pour évoluer vers la *bellezza nuova* de Perugino. Mais son « classicisme prématuré » n'aboutit qu'à une géométrie molle et à une rigidité douceâtre. Quand en 1516 la *Sainte Cécile* de Raphaël arriva à Bologne – « comme tout est ennobli, dégagé, agrandi aux mains du jeune peintre », en écrivit Taine –, il en serait mort de crève-cœur, si l'on en croit les potins de Vasari.

La fadeur de Francia allait pourtant réussir à édulcorer l'artiste autrement doué qu'était Lorenzo Costa. Cela commença en 1492 avec sa *Madone trônant entourée de saints* à San Petronio, puis en 1497 avec sa *Madone entre quatre saints* de San Giovanni in Monte : il s'y ralliait à une sorte de grâce classicisante, pour être aimable. L'arrivée à Bologne de la *Madone en gloire avec quatre saints* (Bologne) de Perugino n'allait rien arranger. Costa s'engagea alors dans la voie d'un protoclassicisme dont sa *Circoncision* (autrefois à Berlin) offrait en 1502 un exemple peu encourageant. En 1505-1506, c'est-à-dire juste avant la chute de Bentivoglio, cette évolution lui permit de participer aux fresques de la *Vie de sainte Cécile et saint Valérien*, dans l'oratoire de Sainte-Cécile, où il se trouvait face à Francia et à un nouveau venu, Aspertini. Sur les dix scènes à représenter, on en avait confié deux à Costa, deux à Francia, et deux à Aspertini, les autres ayant été peintes par des assistants, dont le jeune Bagnacavallo. Il semble qu'on eût destiné à Francia les sujets lyriques ou sentimentaux, à Costa les épisodes plus narratifs et à Aspertini les plus dramatiques. Le travail de Francia est honorable, celui de Costa plus intéressant, mais c'est Aspertini qui fit preuve de la plus belle imagination, avec déjà ce penchant fantasque qui fit plus 956
tard sa réputation.

Il était temps de prendre l'air pour Costa, et l'invitation d'Isabella d'Este en 1507 ne pouvait être plus opportune. Il n'avait guère peint jusqu'alors de sujets profanes (derrière les Bentivoglio, régnaient déjà à Bologne les légats du pape) : les deux *Concert* de la collection Thyssen et de Londres. Il allait désormais pouvoir s'adonner à des thèmes mythologiques et au portrait. Il était musicien, comme Vinci et Giorgione, il avait donc tout pour plaire. Ses tableaux pour le *studiolo* obtinrent l'approbation de la marquise car le coloris en était brillant et ils avaient le côté arcadien alors à la mode. On a du reste pu se demander s'il n'avait pas eu l'occasion de voir des œuvres de Giorgione dont la réputation s'affirmait au même moment. Ses portraits étaient également appréciés, qu'il s'agisse de la *Jeune Femme au chien* (Buckingham Palace), peint 959
avant qu'il ne vienne à Mantoue, ou celui, fort vivant, de *Giovanni Battista Fiera* (vers 1507, Londres). Mais Raphaël avait déjà peint *Maddalena* et *Agnolo Doni* (Florence, Palazzo Pitti) ! Aussi bien sa réputation de peintre délicat et sensible commença-t-elle à décroître après 1510. Costa se momifia : dans les années 1520, il peignait encore comme quinze ou vingt ans auparavant.

Le « classicisme prématuré » de Costa, de Francia mais aussi du célèbre Perugino, n'aboutit qu'à une macération sentimentale languissante. Pourquoi cette impasse ? Sans doute parce que la quête d'une approche mesurée et d'un modèle sagement classicisant pour évoquer des sentiments ineffables était vouée à l'échec dès lors qu'elle ne s'inspirait pas de véritables exemples antiques. Devant cet univers de pantins et de poupées insipides, une première réaction anticlassique apparut du reste très tôt avec les sarcastiques Aspertini à Bologne, et Mazzolino à Ferrare. Mais ce fiasco final relevait peut-être de la nature même de l'art de cour, dont Isabella d'Este fut la suprême incarnation au tournant de ce siècle. Car dans le monde clos des petites principautés italiennes où ne régnait qu'un souverain à l'assise souvent récente et parfois incertaine, l'intérêt de celui-ci pour les arts reposait autant sur le souci de son prestige que sur ses besoins esthétiques. Les artistes étaient souvent traités avec une indifférence tranquille, quand ils n'étaient pas réduits à adresser humbles suppliques et plats remerciements à leur seigneur. Cela n'encourageait pas le renouvellement.

Déjà Urbino, Milan, Ferrare, etc., avaient dû céder le pas aux deux grands foyers d'expansion qu'étaient Florence et Venise. La diversité des commanditaires, la concurrence des ateliers, la rivalité des ambitions, en somme, y suscitaient défis et chassés-croisés – autrement dit une ardeur féconde.

Isabella est un cas exemplaire de cet enfermement du mécène tyrannique cultivant une utopie poético-philosophique désormais caduque. Lorsqu'à cinquante ans, en 1525, elle effectua son second voyage à Rome, elle passa sans s'arrêter sous les voûtes de la Sixtine et devant les Stanze. Cette insensibilité aux puissants nus michelangelesques et à l'authentique perfection raphaëlesque ne nous surprend pas : l'histoire de l'art est pleine de telles cécités devant le jamais-vu. Pourtant la marquise accueillera Giulio Romano invité par son fils Federico Gonzague en 1527 et elle-même acheva son mécénat, peu de temps avant sa mort, en commandant à Corrège deux ultimes allégories pour son *studiolo* : le *Triomphe de la Vertu* et le *Tourment des Vices* (Louvre, entre 1530 et 1534).

960. Giovanni Martino Spanzotti, *Madone à l'Enfant trônant entourée d'anges.* Vers 1475. 123 x 57 cm. Turin, Museo Civico.

SENTIERS PERDUS

L'isolement esthétique où s'enferma la prestigieuse cour de Mantoue à la fin du siècle, malgré l'ardeur collectionneuse d'Isabella d'Este, montre la difficulté de l'Italie du Nord à s'adapter à la « manière nouvelle », sauf en Vénétie et peut-être à Ferrare. D'autres centres artistiques, de caractère différent, connurent aussi une évolution malaisée, en dépit (ou à cause ?) des contacts qu'ils purent avoir avec les courants les plus avancés. C'est le cas du Piémont ou de la Ligurie, de la Romagne ou de Vérone. On y rencontre des peintres souvent de qualité, parfois même non dépourvus d'attraits, mais qui ne parvinrent guère à trouver une voie promise à un grand avenir.

Ainsi de Giovanni Martino Spanzotti, qui ne fut certes pas un innovateur, mais qui fit preuve d'une manière très personnelle et savoureuse à bien des égards. Son champ d'action fut le Piémont, lequel n'avait cessé, tout au long du Quattrocento, sous l'égide des ducs de Savoie, de regarder à travers les Alpes, sans se détourner pour autant de la vallée du Pô. La tradition piémontaise, dans une certaine mesure, était représentée par Jaquerio, protagoniste singulier du « gothique international ». Lorsque Spanzotti surgit vers 1475, les fastes bourguignons n'avaient pas perdu toutes leurs séductions, et l'art germanique, via la Savoie, suscitait encore la curiosité tandis que, depuis vingt-cinq ans, les peintres provençaux et, derrière eux, flamands, inspiraient l'intérêt. Du nord de l'Italie parvenaient aussi les échos de Milan (Foppa, Bergognone), de Bologne (Cossa, Roberti), de Mantoue (Mantegna) et, au-delà, de la connexion établie par Piero della Francesca entre Ferrare et Urbino dont on retrouve des traces jusqu'en Provence, nous l'avons vu. Spanzotti n'allait pas émerger en transcendant ce « melting-pot », mais sa démarche, que l'on est tenté de qualifier de rustique, donna naissance à une série d'œuvres d'une expression calme et directe. Leur simplicité naturelle, dirons-nous, explique peut-être la méconnaissance dont il fut longtemps l'objet.

Il est vrai que bien des obscurités demeurent sur l'activité picturale piémontaise dans le dernier quart du siècle. Les traces qui en subsistent indiquent qu'elle ne fut pas mince et qu'y participèrent des artistes importés de Savoie, de Provence et d'Alle-

961. Giovanni Martino Spanzotti, *Madone trônant entre des saints.* Vers 1480. 135 x 133 cm. Turin, Galleria Sabauda.

magne. Le premier ouvrage notable, en 1469, est ainsi l'*Annonciation* de Chieri, fresque qui fut peut-être peinte par le Maître de la Trinité de Turin, identifié aujourd'hui comme Antoine de Lonhy. Celui-ci serait arrivé de Savoie à Turin vers 1462, non sans être passé par Barcelone (!) où on lui attribue, en 1461, à Santa Maria del Mar, un étonnant vitrail avec des saints à l'expression vigoureuse. Sa *Nativité* (Anvers, musée Mayer Van der Bergh), son *Saint Jean Baptiste avec une donatrice* (Suisse, collection privée) ont des consonances franco-proven-
958 çales, mais c'est le panneau de la *Trinité* (Turin, Museo Civico) qui demeure, en l'état actuel de la question, son œuvre la plus éminente : « Rarement Dieu et le Christ ont été saisis avec autant de délicatesse aristocratique dans l'expression », a pu écrire Riccardo Passoni. Cet ouvrage, qui daterait des années 1480, est proche des fresques peintes à Novalesa par le Maître de la Trinité avec le concours d'un autre peintre piémontais, le Maître de la Sainte Anne de Turin : sa fresque de la *Pietà* (Turin, Museo Civico), comme son panneau de la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (Turin, Duomo), au dessin et au coloris plus acerbes, indiquent chez celui-ci une parenté de sources sinon d'esprit avec Antoine de Lonhy. De même, les fresques de la *Vie de la Vierge* du Maître de Cercenasco, autre anonyme, ainsi que sa *Madone à l'Enfant et anges musiciens* (Villanova d'Asti), révèlent, vers 1490, une certaine connaissance de Fouquet jusque dans les vallées alpestres. Comme à Aoste, on découvre chez le Maître de Giorgio de Challant, auteur d'une fresque de la *Madone à l'Enfant trônant avec Challant en prière* (Sant' Orso) le souvenir, dans les années 1470, de Konrad Witz.

Lorsque donc Giovanni Martino Spanzotti fit ses débuts entre Casale, Ivrea et Vercelli, c'est-à-dire à l'écart des grands centres picturaux de l'époque, il ne manquait pas d'aperçus sur l'art de Fouquet et de Quarton. Cependant, il découvrit bientôt Foppa, qui venait de faire entrer la Lombardie dans l'ère de la Renaissance. C'est du moins ainsi que Longhi se plut à imaginer dès 1927 la conjonction qui avait dû présider aux débuts de Giovanni Martino, fils de Pietro, peintre modeste à la tête d'une *bottega* familiale. Et Spanzotti lui apparut comme « *Il punto dove la pittura italiana e la francese "italianista" si danno mirabile ritrovo* [3] ». Depuis, sans en savoir beaucoup plus sur les années de formation de Spanzotti (n'aurait-il pas étudié à Milan les fresques de Foppa à Sant' Eustorgio achevées en 1468 ?), on a cru pouvoir discerner dans son œuvre une luminosité pierfranceschienne acquise à travers les ouvrages bolonais de Francesco del Cossa dans les années 1470. C'est en effet, la sensation que l'on peut éprouver devant la très noble et très distinguée *Madone Tucker* (Turin, Museo Civico), vers 1475, 960
encore note-t-on une certaine espièglerie chez l'Enfant et les anges. On retrouve le même sentiment face à une série d'ouvrages (la *Madonna del Gatto*, à Philadelphie, les deux panneaux avec des *Saints* à Turin, l'*Ascension* de Conzano) qui précéderaient le triptyque signé de la *Madone trônant entre* 961
des saints (Turin), œuvre d'une vibrante finesse et d'une lumineuse sérénité dont les figures s'inscrivent cependant encore devant un fond d'or dans un cadre gothique.

Spanzotti se serait attelé vers 1485, ou peut-être avant, à la décoration de l'église San Bernardino, à Ivrea. Dans cet humble édifice, il allait offrir une
version humaine, trop humaine, de la *Vie du Christ*, 962
modeste et méditée à la fois, simple et concrète. Pas naïve, mais ingénue peut-être. Ce sont vingt fresques (1,50 m x 1,50 m chacune) entourant une grande *Crucifixion* au centre, dont d'emblée on perçoit le coloris délicat, et le tendre jeu d'ombre et de lumière. Le cycle débute par l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Fuite en Égypte*, scènes où l'on croit reconnaître un Piero della Francesca... rural. Avec des accents savoureux, c'est le cas pour la *Fuite en Égypte* où le regard attentif et étonné de Jésus suit celui de l'âne, surpris. Dans l'épisode suivant, la *Dispute avec les Docteurs*, la spontanéité et la sincérité de Jésus contrastent avec les visages blasés, sinon hostiles, des « barbus » qui détournent leur regard devant la douce dignité de la Vierge venue chercher son fils. Les événements publics que constituent le *Baptême*, la *Résurrection*

3. « Le point où la peinture italienne et la peinture française « italianisante » se donnèrent un merveilleux rendez-vous. »

de Lazare et l'*Entrée à Jérusalem* sont ensuite évoqués avec autant de fraîcheur que de sentiment. À partir de la *Dernière Cène* et du *Lavement de pieds*, traités avec une sobre imagination, on s'engage dans une dimension dramatique qui va s'amplifier jusqu'au tragique dans la *Prière au jardin des Oliviers*, l'*Arrestation du Christ*, *Jésus devant Pilate* et *Jésus devant Caïphe*. Le réalisme nocturne qu'introduisit ici Spanzotti, le caractère plus sculptural de ses figures, l'espace rythmé dans certaines scènes par

962. Giovanni Martino Spanzotti, *La Vie du Christ*. Vers 1485 (?). Ivrea, église San Bernardino.

les colonnes ont fait penser qu'il s'agissait là d'une seconde phase de l'entreprise, vers 1490. Spanzotti était-il entre-temps retourné à Milan où il aurait vu Bramante et peut-être aussi recueilli un écho de Ferrare via Butinone ? Certes les moyens de Spanzotti restent limités, sa perspective parfois approximative, son coloris peu varié, mais cette pauvreté même rend plus éloquente la tristesse de la *Flagellation*, de l'*Ecce Homo*, de la *Montée au Calvaire*. Il y a de la grandeur dans cette simplicité, et de la vérité : voyez, par exemple, les visages des deux larrons dans la *Crucifixion*, l'un criant au ciel sa rage de mourir, l'autre comme hébété par la méprise qui l'a conduit là, tandis que du Christ émane la souffrance la plus ordinaire.

De sa rustique saveur, de sa noblesse plus humaine qu'humaniste, Spanzotti ne fit pas de meilleur usage et ses travaux postérieurs virent la part de la *bottega* aller croissant. Les *Pietà* de Sommariva Perno, de Budapest et du Castello Sant' Angelo à Rome, la *Madone* de l'Albertina à Turin, le polyptyque dispersé entre la même Albertina, Milan et Londres n'ajoutèrent rien, non plus que le *Baptême* du Duomo de Turin que Defendente Ferrari acheva vers 1510. Spanzotti resta actif jusqu'au début des années 1520, et il fut honoré à Turin, comme en témoigne une lettre du duc de Savoie, en 1511, où on le nommait « maistre Martin nostre peintre ». Cette appréciation fut, semble-t-il, partagée en Provence où, nous l'avons vu, Lieferinxe et Dipre firent écho à la chaleureuse sensibilité, à l'expression calme et directe des fresques d'Ivrea.

Leonardo da Vinci passa par Ivrea en 1489. Il ne vit probablement pas Spanzotti sur ses échafaudages. Leonardo s'occupait alors… d'hydraulique. Pour sa part, au Piémont même, Spanzotti exerça une certaine influence que l'on observe d'abord dans les fresques de la *Vie de sainte Marguerite* du Maître de Crea qui pourrait bien être son propre frère, Francesco. Au tournant du siècle, il marqua les débuts des artistes « cinquecentesques » que furent Gaudenzio Ferrari et Defendente Ferrari, et l'inattendu Sodoma se forma dans son atelier, avant de faire une brillante carrière à Sienne et à Rome. Mais la constellation piémontaise au crépuscule du Quattrocento compta aussi d'autres étoiles mineures : ainsi Hans Clemer, peintre d'origine allemande, importa-t-il curieusement une manière provençale dont sa *Madone de la Miséricorde* à Saluzzo est le plus séduisant exemple vers 1498 ; et Macrino d'Alba, sans doute après un voyage en Italie centrale, peignit-il des triptyques très élégants, dont il faut voir la *Madone couronnée par les anges* à Tortona et la *Madone trônant entourée de saints et des donateurs* à Turin (Museo Civico). Mais on peut difficilement dire que cette diversité constitua une école véritablement piémontaise dominée par Spanzotti. Celui-ci, s'il fut dans sa province un artiste ouvert sur l'extérieur, sensible et attachant, demeura, en fait, enraciné dans le Quattrocento, son intérêt pour les innovations renaissantes s'arrêtant à celles des années 1470. Or il mourut après Vinci et Raphaël.

963

Non loin de là, en Ligurie, où Donato de' Bardi avait donné le coup d'envoi d'un *rinascimento* de caractère plutôt flamand, les échanges avec la Provence et Milan se poursuivirent jusqu'à la fin du siècle et au-delà. Ainsi, fort actif de 1453 à 1510 environ, Giovanni Mazone, à Savone, n'hésite-t-il pas à fondre, dans ses grands polyptyques, dont il sculpte lui-même les riches cadres gothiques, des éléments provençaux et parfois même toscans dans des ombres foppesques. Voir son élégant *Noli me tangere* (1477, Alençon) et sa belle *Nativité* (1489, Avignon). À ses côtés apparut à Gênes, vers 1484, Nicolo Corso, lequel s'essaya à greffer des composantes flamandes et catalanes sur des modèles lombards. En témoignent deux cycles de fresques commandés par des monastères olivetains, le premier près de Portovenere avec une *Crucifixion*, le second à Quarto, entre 1490 et 1503, avec des scènes des *Vies de saint Jérôme et saint Benoît*. Peut-être plus intéressant, parce que d'une certaine façon plus attardé, Giovanni Canavesio n'arrêta pas de répandre une abondante production entre 1450 et 1500, non seulement en Ligurie mais en Provence et au Piémont. Voyageant au gré des commandes, il entreprit (?) de faire la jonction entre des prédécesseurs aussi éloignés l'un de l'autre que Jaquerio et le Maître de Flémalle (présent, rappelons-le, en Provence et en Savoie en 1429-1430) ! Cette synthèse imprévue n'était sans doute pas d'une grande origi-

963. Macrino d'Alba, *Vierge trônant entourée de saints et des donateurs*. 1494. 55 x 140 cm. Turin, Museo Civico.

nalité, mais les nombreuses fresques qu'il laissa à Albenga en 1477, à Saint-Étienne-de-Tinée et à Peillon avant 1480, à Pigna vers 1480, à Taggia en 1482, à Briga Marittima en 1492, etc., indiquent assez, par leur localisation, les mérites et les limites de son atelier itinérant. Parfois proche de son aîné franco-italien Jacopo Duranti, il en développa les aspects expressionnistes. Ceux-ci culminèrent, avec de significatifs accents germaniques, dans le vaste cycle de Briga Marittima où il peignit la *Passion du Christ* et le *Jugement dernier*. Ses outrances étaient-elles naïves ou anticonformistes ? Du moins savait-il se modérer, quand il le voulait, on peut le voir dans ses polyptyques, tel celui de la *Madone entourée de saints* (Turin, 1491).

On a évoqué dans le chapitre précédent l'activité entre Nice et Gênes de Louis Bréa qui, au cours d'une longue carrière – de 1470 à 1520 environ – passa des modes provençaux aux modèles lombards. Mais pas plus que Foppa ou Bergognone (laissons de côté pour l'instant – voir chapitre suivant – l'itinéraire exceptionnel sinon marginal de Vinci) il ne réussit à entrer dans le Cinquecento sans y paraître bientôt démodé. La position excentrique de la Ligurie et du Piémont n'en est pas vraiment responsable. La vallée du Pô, où affluaient sans grand retard les innovations les plus récentes d'Italie centrale ou de Venise, ne fut pas beaucoup mieux lotie. En fait, il n'y a guère que Bramantino, à Milan, qui, à partir de Bramante, de Mantegna et d'Ercole de' Roberti, semble (mais sa chronologie demeure incertaine) avoir su évoluer vers une version classique (il se trouvait à Rome en 1508-1509). Encore que celle-ci, nous l'avons vu, s'acheva en un maniérisme précoce.

De cette difficulté à passer d'une époque à l'autre nul n'offre meilleur exemple qu'une cité qui avait le double avantage d'être riche d'une grande tradition et proche de Venise, le nouveau phare de la peinture. Il s'agit bien sûr de Vérone. Celle-ci n'était ni périphérique dans l'histoire de la peinture, ni isolée géographiquement. Seigneurie des Scaliger au Trecento, elle avait encore connu au début du Quattrocento une floraison gothique avec Stefano et Pisanello. Passée sous la domination de Venise en 1405, elle avait accueilli les œuvres de ses peintres, Nicolò di Pietro, Michele Giambono, Jacopo Bellini. Mais au milieu du siècle, le vide s'installa. Le chef-d'œuvre que Mantegna offrit en 1459 à San Zeno n'y remédia pas. Le jeune Liberale partit en 1467 pour Sienne et ne revint qu'en 1490 à Vérone. Francesco Benaglio, qui resta seul en activité à partir de 1456, ne suffit pas à faire illusion : son triptyque de la *Vierge trônant entourée d'anges et de saints* pour le maître-autel de San Bernardino, en 1462, est un ouvrage très honorable, manifestement inspiré de Mantegna, mais avec ses réminiscences du « gothique tardif » et son chromatisme archaïque, Benaglio n'en avait pas assimilé l'esprit. Il peignit ensuite une série de *Madone à l'Enfant* (Washington ; Vérone ; Paris, Jacquemart-André ; Venise, Correr) où, avec un linéarisme dur et tranchant, il intégra curieusement la monumentale dignité pierfranceschienne au mode squarcionesque. Son *Saint Jérôme* (Washington) accentue l'effet d'énergie dans un coloris cru, tandis que son triptyque de la *Madone entourée de saints* (Rome, Palazzo Venezia), signé et daté de 1480, traduit un certain adoucissement. S'il est clair que le « manifeste » de Mantegna à San Zeno n'avait soulevé chez Benaglio qu'un enthousiasme modéré, il faut du moins noter qu'autour de lui personne ne l'avait encouragé à aller plus avant.

Ni Pietro di Cemmo, originaire de Brescia, ni le Maître de San Giacomo, ni le Maître del Cespo di Garofano, ni Gianmaria Falconetto, les deux der-

964. Francesco Benaglio, *Saint Jérôme*. Vers 1455. 139 x 67 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

964

965. Francesco Bonsignori, *Madone adorant l'Enfant*. 1483. Vérone, Museo di Castelvecchio.

niers particulièrement actifs, ne pouvaient stimuler quiconque. Ils étaient soit éclectiques, soit conformistes. Ainsi, Pietro di Cemmo peignit-il les fresques de la chapelle Lavagnoli, à Sant' Anastasia, qu'on lui a récemment attribuées, dans le style narratif de Gentile Bellini tandis que son *Saint Sébastien* (Vérone) évoque Piero. Le Maître de San Giacomo, lui, exécuta une fresque mi-bramantesque, mi-mantegnesque avec *Saints Jérôme, Jacques et Laurent* (Vérone) mais ses deux panneaux avec *San Bartolomeo* et *San Rocco* (Vérone) rappellent Castagno ! Le Maître del Cespo di Garofano, qui pourrait être Antonio Badile, fils du Giovanni à qui l'on doit le très courtois *Polyptyque dell' Aquila* vers 1440, était pour sa part, dans les années 1480-1490, à la tête d'une *bottega* très achalandée où il offrait maints ouvrages d'une élégance archaïque : exemple, au musée du Castelvecchio, son triptyque des *Saints Tiburce, Cécile et Valérien*. Enfin, non moins présent, Gianmaria Falconetto était non moins retardataire : il avait eu l'occasion de connaître Melozzo et Pinturicchio et se voulait antivénitien. Il y réussit sans peine ni talent dans sa *Madone trônant entre deux saints* de San Fermo Maggiore.

Le retour de Liberale da Verona ne devait pas changer grand-chose à cette stagnation. Le jeune miniaturiste de Sienne, si extraordinairement doué, était revenu dans le nord vers 1480, âgé d'environ trente-cinq ans, puis il s'était rendu en 1487 à Venise où il avait vu des œuvres d'Antonello et de Bellini comme en témoignent ses deux *Saint Sébastien* (Berlin, détruit ; Milan). Il semble alors avoir réduit, sinon cessé, ses travaux de miniaturiste, bien que l'on puisse observer son influence sur Francesco di Bettino, qui montra dans ce domaine une originalité excentrique. Cependant, tout en inaugurant une activité de fresquiste, Liberale demeura attaché aux petits formats pour ses tableaux. Si ses panneaux de *cassone* nuptial avec le *Triomphe de la Chasteté* et le *Triomphe de l'Amour* (Vérone) rappellent encore son séjour siennois, il entra ensuite dans une phase d'extrême dramatisation : sa *Pietà* de Munich, comme celle qu'il peignit vers 1490 sur les murs de la chapelle Bonaveri à Sant' Anastasia, a une vigueur tragique qui, à cette date, paraît quelque peu désuète. Son *Adoration des Mages* 966
(Vérone, Duomo) est une vision capricieuse, un brin fantastique, qui ne semble pas avoir découragé la clientèle, non plus que son penchant croissant pour l'émotion pathétique. En effet, sa production continua de trouver des commanditaires locaux durant les premières décennies du Cinquecento, jusqu'à sa disparition en 1527 !

Entre-temps étaient apparus deux artistes qui allaient marquer une certaine reprise dans les années 1480-1490 : Francesco Bonsignori et Domenico Morone. Mais cette reprise fut à l'évidence mantegnesque. Bonsignori peignit d'abord une série d'ouvrages qui montre sa connaissance de Bellini et d'Alvise Vivarini : sa *Madone adorant l'Enfant* de 965
1483 (Vérone), sa *Madone trônant entourée de saints* (Vérone), dite *Pala Dal Bovo*, en 1484, son *Portrait d'un sénateur* (Londres) en 1487 et sa *Pala de San Bernardino*, vers 1484, montrent une robuste recherche d'effets plastiques et de frappants raccourcis. En 1490, Bonsignori partit pour Mantoue où, pendant quinze ans, il s'aligna sur Mantegna en essayant de garder son originalité de portraitiste. Sur la fin, à partir de 1510 environ, il subit l'influence de Lorenzo Costa, lequel avait succédé à Mantegna à la cour des Gonzague. Sa carrière ne fut donc jamais à l'avant-garde, au contraire.

Il en alla de même pour Domenico Morone, dont les débuts à partir de 1471 semblent s'être inspirés de Mantegna. En fait, sa *Madone à l'Enfant* de Berlin, première œuvre certaine qui nous soit parvenue, date de 1483 et appartient encore à un courant squarcionesque tempéré. Morone dut développer dans cet esprit une production féconde – il en subsiste peu de choses –, puisqu'en 1491 il fut convié,

966. Liberale di Verona,
L'Adoration des Mages.
Vers 1500-1510.
Vérone, Duomo.

967. Girolamo dai Libri, *La Déposition.* Vers 1495-1500. 275 x 152 cm. Malcesine, église San Stefano.

968

lui aussi, à la cour des Gonzague. Il y accrocha au Palazzo Ducale sa grande toile, *La Chasse des Bonalcosi,* où l'on trouve une vaste vue de Mantoue, à la vénitienne, dira-t-on. De retour à Vérone, il peignit diverses fresques dont une, au couvent San Bernardino, dans la bibliothèque Sagramoso, qui mérite qu'on s'y arrête. La *Madone entourée de saints et des donateurs* nous offre en effet comme un lointain écho de Piero : en 1503 ! Son fils, Francesco, montrera bientôt à ses côtés une bonne connaissance de la peinture vénitienne. Sa *Sacra Conversazione* de Princeton manifeste une grande netteté spatiale et chromatique, avec une certaine réserve expressive ; sa *Crucifixion* de San Bernardino, en 1498, est d'une noble monumentalité. Mais, comme ses prédécesseurs, Francesco Morone resta timide.

Certes, la *terribilità* sans grâce de Michele da Verona, telle qu'on peut la voir dans sa *Madone à l'Enfant avec saints* (Vérone, Palazzo de la Canonica) se mua en habileté perspectiviste et plastique dans la prédelle avec la *Naissance de saint Jean Baptiste* (Vérone, Duomo). Et le miniaturiste Francesco dai Libri fut un interprète original de Mantegna, célébré par Vasari. Son fils, Girolamo dai Libri, sut fondre la dureté de la composition mantegnesque dans un paysage élégiaque, on peut le voir dans sa *Pietà* (Londres, Courtauld Institute). Il parvint même, à la fin des années 1490, à peindre sa grande *Déposition* (Malcesine) avec un coloris splendide, 967
dans un paysage lumineux et précis. Tout ceci peut retenir l'attention, mais rien n'y prépare l'entrée dans le Cinquecento. En cette fin du Quattrocento, les peintres de Vérone demeuraient comme bloqués par la rigidité mantegnesque et ne réussirent guère à s'ouvrir aux nouveautés vénitiennes. D'un côté comme de l'autre, ils ne surent qu'emprunter, avec métier, mais sans grande imagination, et surtout sans chercher à explorer le jamais-vu.

De cet immobilisme, un autre peintre véronais qui s'exila très tôt en Campanie nous offre l'illustration : il s'agit de Cristoforo Scacco, formé sur les exemples de Bramante et de Mantegna, qui pendant une décennie – 1493-1503 – peupla Naples et ses environs de ses ouvrages. Et là aussi surprise, si l'on peut dire : il se mit à l'école de Melozzo da Forlì et d'Antoniazzo Romano, comme on peut le voir dans son *Annonciation* de Fondi et dans ses deux triptyques de la *Madone et saint* (Naples ; Venise, collection Cini). Il est vrai que le royaume de Naples n'était plus celui de Barthélemy d'Eyck, d'Antonello da Messina, ni même de Colantonio, que nul n'était venu remplacer.

Du blocage suscité par le prestige de grands artistes disparus, la Romagne offre en cette fin de siècle un dernier exemple avec cependant quelques réussites isolées. La situation géographique était à la fois propice et paralysante : Faenza et Forlì occupaient le centre d'un triangle dont Rimini était le sommet et dont la base allait de Ferrare à Florence en passant par Bologne. À Faenza œuvrait depuis 1476 un peintre florentin, Biago d'Antonio, qui, après avoir accompagné Cosimo Rosselli sur le chantier de la Sixtine à Rome en 1481, fera carrière en Romagne jusqu'au début du Cinquecento. Il y introduisit les modes de Verrocchio, de Ghirlandaio, puis de Filippino Lippi. À Forli, l'héritier de Melozzo, Marco Palmezzano devait à la même époque greffer sur l'ampleur formelle de son maître

des éléments ferrarais, puis vénitiens. Il répandra son importante production dans la région jusqu'en 1539 ! Mais à côté de ces deux ateliers romagnoles qui ne brillent pas par l'originalité, on a la surprise de découvrir deux anonymes assez remarquables qui s'étaient mis à l'école de Francesco del Cossa et, à travers lui tant de Piero della Francesca que de l'esprit bolono-ferrarais : le Maître de Valverde et le Maître de la Pala Bertoni.

Le premier est l'auteur d'une *Vierge à l'Enfant entre saint Pierre et saint Jean Baptiste* conservée à Avignon et auquel on a attribué deux autres *Madone à l'Enfant* (Immola ; Berlin, Bode Museum). On a cru voir là un peintre espagnol venu, comme Berruguete, travailler en Italie. On décèle en effet dans ses ouvrages une affinité avec d'autres Espagnols italianisants tels Bermejo et le Maître du Chevalier de Montesa, ainsi que des éléments flamands. Mais il est évident aussi que le Maître de Valverde a reçu, via Francesco del Cossa, la leçon lumineuse et spatiale de Piero della Francesca. La solidité de la composition, la plasticité des formes, la claire sérénité des figures donnent à penser qu'il l'approcha dans les années 1470, ou bien, si l'on situe, comme l'a fait jusqu'alors, son activité vers 1490, qu'il était resté insensible aux développements qu'Ercole de' Roberti avait donnés à la peinture ferraro-bolonaise dans les années 1480.

C'est précisément le cas du second auquel on doit l'étonnante *Pala Bertoni* (Faenza) exécutée vers 1485. Nul doute que son auteur connaissait la *Pala Griffoni* peinte plus de dix ans auparavant : son maniement de la perspective comme de la lumière est aussi aigu que subtil ; son goût pour les couleurs très vives n'est pas moins frappant. Mais le Maître de la Pala Bertoni, imprégné des recettes du début des années 1470, voire en deçà – on pense aussi à Zoppo –, se montre en revanche indifférent à ce qui se passe à Bologne avec Roberti, ou il l'ignore.

Un dernier artiste romagnole, dans les années 1490 s'avisa, lui, des modes ferrarais proposés à Bologne à ce moment-là par Ercole de' Roberti et Lorenzo Costa : Guido Aspertini, le frère aîné du « capricieux » Amico qui devait manifester un vif esprit anticlassique devant toute la première moitié du Cinquecento. Guido devait malheureusement disparaître à trente-cinq ans, avant 1503. Il eut seulement le temps de révéler une sensibilité raffinée dont témoignent encore sa *Madone trônant et adorant l'Enfant* (Bologne) et sa *Tête de Christ* (Bologne). Ici s'achèvera pour nous le crépuscule du Quattrocento qui, dans une certaine mesure, reste à explorer. Il ne marqua pas, bien au contraire, la fin des fastes picturaux qui, depuis deux siècles, de cité en cité, avaient ébloui les « Italies ». Mais, comme toutes les périodes de transition, il vit nombre d'artistes manquer d'audace et s'attarder, avec beaucoup de talent parfois, dans des formules dépassées. Le cas de ces retardataires ou de ces égarés est peut-être plus difficile que celui des adeptes du « gothique tardif », des pseudo-renaissants de la génération précédente. C'est que les idées nouvelles surgies dans les années 1470 vont se concentrer, à la fin du siècle, à Venise et à Florence, sans compter le génie précurseur de Leonardo qui nous attend maintenant.

968. Domenico Morone, *Madone à l'Enfant entourée d'anges, de saints et des donateurs.* 1503. Vérone, couvent de San Bernardino.

LA BELLE FERONIERE
LEONARD D'AVINCI

XXXIX

LE PRÉCURSEUR

Tandis que l'art plus ou moins monopolistique des cours italiennes perdait son audience, la compétition des *botteghe*, grandes et petites, qui avait stimulé l'ascension artistique de Florence, s'étendait à Venise dans les deux dernières décennies. Tout au long des Trecento et Quattrocento, nous avons observé l'extraordinaire diversité des centres picturaux, d'abord en Italie, puis au nord des Alpes et autour de la Méditerranée. Nous avons également relevé certaines résistances périphériques au mouvement général, à l'époque de l'*early Renaissance*, la première Renaissance. Quoi qu'en ait prétendu longtemps l'historiographie traditionnelle, il n'était guère possible de discerner dans le crépuscule du Quattrocento les éléments qu'on allait retrouver à l'aube du Cinquecento, la haute Renaissance. Le peu d'importance qu'encore au début du siècle on prêtait à Piero della Francesca, et à son rôle déterminant dans la lignée qui menait à l'avènement du classicisme, indique assez notre difficulté à y voir clair, même en restituant sa place à chacun. Mais la postérité avait des circonstances atténuantes : Jules II ne fit-il pas détruire les fresques de Piero au Vatican pour faire place à celles de Raphaël ! En réalité, l'avenir emprunta des voies multiples pendant le dernier tiers du siècle : il passa par Antonello et Bellini jusqu'à l'apparition de Giorgione ; par Melozzo, Bramante, Perugino, Signorelli jusqu'au jeune Raphaël ; par le retour à Masaccio, et une nouvelle appréciation de la sculpture antique, jusqu'aux débuts de Michel-Ange ; et par la confrontation des uns et des autres avec Leonardo da Vinci, le précurseur.

TARDIVE CÉLÉBRITÉ

Un contemporain attentif et informé eût peut-être pu distinguer dans les initiatives diverses, voire contradictoires, de la fin du Quattrocento, les principes qui allaient s'imposer. Mais aujourd'hui encore, lorsqu'on porte au pinacle les prodigieux accomplissements de la trilogie Leonardo – Michel-Ange – Raphaël, on oublie ou l'on feint d'ignorer le décalage temporel qui sépara le premier des deux autres. C'est que le problème posé par Vinci est embarrassant : il n'entre pas dans la norme, et il reste difficile à situer puisqu'il fut à cheval sur deux siècles et surtout sur deux époques. Il échappe à la classification convenue qu'une bonne chronologie peut établir entre les peintres et leurs œuvres, en somme. Mais si ce surdoué dilettante était atypique, ce n'est pas le fait, comme chez certains, de quelque excentricité ou bizarrerie esthétique. C'est son génie avant-coureur qui le mit à part, ou plus exactement en avance. Si l'on ajoute qu'il peignait peu, qu'il ne s'intéressait guère à ce que faisaient les autres sauf s'ils étaient ses amis, qu'il se plaisait à s'entourer de jeunes disciples et à jouer de la musique, qu'il consacrait la majeure partie de son temps à des études et des travaux architecturaux, hydrauliques, militaires, etc. et qu'enfin il ne se souciait guère d'exercer une influence quelconque (témoin le désordre de ses écrits, fondamentaux aux yeux des historiens plus qu'à ceux des contemporains)... En fait, cette influence, qui devait se révéler à la fois considérable et diffuse, ne doit pas être recherchée du côté de ses élèves ou de ses suiveurs, aussi talentueux fussent-ils, mais dans la lente maturation de son œuvre anticipatrice qui peu à peu ouvrit les yeux à ceux qui avaient l'avantage de l'approcher.

Avec vingt ans d'avance, il traçait peu à peu la voie conduisant au classicisme, sans que ses contemporains s'en rendissent bien compte. Il faut dire que la rareté de ses ouvrages picturaux et le caractère itinérant de son existence ne favorisaient pas cette reconnaissance. Méconnu par les néo-platoniciens de la villa Careggi, utilisé par les Sforza à titre d'ingénieur plus que de peintre, il passa par Mantoue et Venise sans s'arrêter, servit Cesare Borgia comme « *architteto e ingegnere generale* », ne revint à Florence que pour trois brèves années après plus de vingt ans d'absence, retourna à Milan, se rendit à

969. Leonardo da Vinci, *La Dame à l'hermine.* Vers 1488-1490. 54,8 x 40,3 cm. Cracovie, Czartorysky Museum.

970. Leonardo da Vinci, *La Cène.* 1495-1498. 460 x 880 cm. Milan, réfectoire de Santa Maria delle Grazie.

Rome où on ne le retint pas, et finit sa vie en France à l'invitation de François Ier : avec une existence aussi décousue, quelle autorité pouvait-il bien exercer sur des rivaux qui le saluaient avec autant de regret que de méfiance ! En près de cinquante ans, il ne fit jamais qu'une vingtaine de tableaux, mais il laissa d'innombrables dessins, de toutes sortes, qu'il ne devait pas soumettre à n'importe qui, un *Trattato della pittura* inachevé, des notes dispersées, le tout compilé dans un grand désordre, après sa mort : tel est le bilan artistique de cet esprit universel.

Le plus étonnant n'est pas le nombre de « léonardesques » d'inégal talent qu'il suscita en Italie du Nord, puis au-delà des Alpes jusqu'en Flandre, mais bien plutôt qu'il eût défini, en plein Quattrocento, par ses œuvres, mais surtout par ses écrits, l'essentiel des principes qui allaient conduire la haute Renaissance et, peut-on dire, la peinture des deux siècles suivants. Copiées et recopiées, les notes qui constituaient son *Trattato della pittura* inachevé passèrent notamment entre les mains de Benvenuto Cellini, d'Annibale Carrache, de Poussin, etc., avant d'être imprimées pour la première fois en 1651. Comment cette puissance d'anticipation se forgea-t-elle ? Comment élabora-t-il les préceptes directifs de sa conception de l'art ? Et comment les différents éléments de celle-ci furent-ils progressivement assimilés jusqu'à fonder les axiomes du classicisme ?

Nous avons évoqué plus haut les débuts de Leonardo dans l'atelier de Verrocchio, la poignée d'œuvres qu'il entreprit avant de quitter Florence, et l'action marginale qu'il exerça sur le développement de la peinture lombarde au début des années 1480. En fait, sa célébrité commença à poindre lorsqu'il s'enfuit de Milan, après la chute de Ludovico il Moro en 1499. Ses élèves, en se dispersant à leur tour, mirent fin au huis-clos dans lequel il vivait jusqu'alors (il approchait la cinquantaine !) et ils répandirent sa réputation inquiétante : quatre tableaux et une fresque en près de vingt ans de séjour à la cour des Sforza, cela pouvait paraître à la fois impressionnant et suspect à qui ne les avait point vus. Il y avait eu d'abord sa première version de la *Vierge aux rochers* (Louvre), qui offrait une 744
vision du monde sans précédent, avec sa lumière chaude émergeant de vastes zones d'ombre et surtout sa façon d'unir l'homme et la nature en un tout indissociable. Puis il y avait eu au moins deux portraits, exécutés à près de dix ans de distance : la *Dame à l'hermine* (Cracovie) vers 1488-1490 et la 969
Belle Ferronnière (Louvre) que l'on date entre 1495 973
et 1500. On est tenté d'y ajouter le *Musicien* de 743
l'Ambrosienne, bien que son attribution ait parfois été mise en doute. Si Isabella d'Este connaissait ces portraits, elle dut être déçue de ne pas être prise à son tour pour modèle. La *Dame à l'hermine* est animée d'un rythme rotatif tout à fait inattendu, absorbant, sur un fond noir, la violente illumination d'une lumière qui semble indirecte. La *Belle Ferronnière,* qui émerge elle aussi de l'obscurité, témoigne du même contraste lumineux, mais son visage, peint légèrement de biais, dirige au-delà du spectateur son regard qui paraît fuyant, accentuant ainsi l'espace où elle se situe.

Mais outre ces quelques tableaux, Leonardo venait d'achever (1495-1498) l'illustre fresque de la
Cène sur les murs de Santa Maria delle Grazie. Cet 970
ouvrage n'appartenait déjà plus au Quattrocento.

1. « Mouvements de l'âme. »
2. « Mon visage est prison d'amour. »

Au fond du réfectoire des moines dominicains, Vinci dressa une scénographie monumentale dont l'ampleur illusionniste subsiste encore aujourd'hui malgré les injures du temps. Après de nombreux dessins préparatoires, il choisit, pour animer le caractère dramatique de la scène, le moment où le Christ dit : « L'un d'entre vous me trahira ». Gestes de stupeur, d'incompréhension des apôtres qui répondent, chacun, à leur impulsion intérieure. Vinci ne pouvait privilégier un instant plus propice pour démontrer au spectateur sa théorie des « *moti dell'anima*[1] ». On a discuté à satiété de l'endroit où ledit spectateur devait se situer pour que la véracité spatiale de la scène lui apparût pleinement. Plus que les controverses sur les méthodes perspectivistes de Leonardo, le fait que celui-ci eût groupé les apôtres trois par trois, assurant ainsi un rythme émotionnel aux paroles mêmes du Christ, constitue une innovation qui eut des échos considérables dans toute la peinture européenne. On sait que le peintre utilisa, plutôt que le traditionnel *buon fresco*, une technique de son cru – un mélange de tempera et d'huile – qui lui permit de travailler sans hâte : il ajoutait quelques coups de pinceau jour après jour, et s'absentait quand il lui plaisait. La maturation de cette œuvre procéda ainsi d'une longue réflexion. Hélas, cette nouvelle technique se révéla vulnérable à l'humidité du mur. Après de nombreuses tentatives de restauration depuis le début du XVIIIe siècle, la dernière, qui n'a pas duré moins d'une dizaine d'années, laisse deviner la diversité du coloris, la clarté et la plasticité des formes.

Mais c'est l'influence exercée par la *Cène* sur ses contemporains qui nous importe ici. Sa grandiose complexité scénique et psychologique fut particulièrement admirée par les peintres d'Italie du Nord et, jusqu'au XVIIe siècle, on vint la contempler de partout. C'était, avec peut-être la *Vierge aux rochers*, le premier chef-d'œuvre de la *maniera moderna*. Sa conception même, bientôt connue par la gravure, ne passa pas inaperçue de Raphaël ni de Michel-Ange.

À vrai dire, on est tenté de croire que c'est à travers ses rares portraits et ceux de certains de ses élèves, tel Ambrogio da Predis, que Leonardo commença à en imposer à ses contemporains. Avec son acharnement à donner une interprétation non seulement rationnelle mais « scientifique » des sentiments et à en établir une équivalence formelle, à travers l'étude de l'anatomie et de la physionomie, il introduisit dans le portrait un rapport direct entre le peintre et le modèle qui allait bien au-delà de la représentation d'un sujet. Il institua un dialogue personnel, en somme, auquel se montrèrent rapidement sensibles Giorgione à Venise, Filippino Lippi, Piero di Cosimo et surtout Raphaël à Florence. Sa perception sensible d'un personnage, représenté avec un naturel qui semble aussi spontané que le reflet d'un visage dans un miroir, reposait en réalité sur de longues études. Celles-ci ne se limitaient pas à une quête de la beauté, on le sait grâce à ses nombreux dessins de têtes, grotesques ou violemment expressives. Leonardo ne redoutait pas d'affronter la laideur. Ses têtes de vieillards, dans l'*Adoration* inachevée de Florence, indiquent que la même préoccupation l'habitait depuis ses débuts. Ses dessins nous confirment du reste avec quelle obstination il recherchait les moyens d'exprimer l'intensité psychologique, et le soin qu'il apportait à conférer à ses figures une position dominante dans l'espace. Raphaël lui-même, qui triomphait à Rome comme peintre d'histoire, dut reconnaître sa suprématie dans ce domaine en adoptant le modèle léonardien : « *Il volto mio è carcere d'amore*[2] » disait Leonardo. De la même manière, il s'appliquait à transformer le

790

971. Leonardo da Vinci, *Sainte Anne, la Madone et l'Enfant.* 1510-1513. 168 x 130 cm. Paris, musée du Louvre.

972. Leonardo da Vinci, *Saint Jean Baptiste.* 1510-1515. 69 x 57 cm. Paris, musée du Louvre.

paysage, qui obéissait jusqu'alors aux seules nécessités de la précision topographique et climatique, en une réalité naturelle susceptible d'accueillir les états d'âme du spectateur, de telle sorte que « la peinture soit supérieure à la poésie » – leçon dont Giorgione sut faire son profit.

UNE CURIOSITÉ INSATIABLE

Leonardo fut une espèce de prophète, d'annonciateur, tel Jean Baptiste annonçant le Christ, quels que fussent les chemins différents que Michel-Ange, Giorgione et Raphaël, convertis, empruntèrent ensuite. Sans doute ses idées ne sortirent-elles pas toutes armées de son cerveau fertile : certaines des innovations qu'il proposa et appliqua avaient commencé à émerger dans le deuxième et le troisième quart du XVe siècle. Mais son avance dans leur formulation et leur réalisation était si grande que sa vision, qui avait pris sa source en plein Quattrocento, demeurait à la hauteur de ses jeunes collègues, un demi-siècle plus tard (il mourut en 1519, quelques mois avant Raphaël). À la différence de ses propres contemporains, Perugino, Signorelli et même Botticelli, qui restèrent, eux, des peintres du Quattrocento. Il fit sa première démonstration dès 1475 avec l'ange qu'il peignit dans le *Baptême du Christ* 769
de son maître Verrocchio, en introduisant le sentiment d'un état d'âme dans cette représentation de la figure humaine. Il ne s'agissait pas d'expressivité, où nombre d'artistes étaient passés maîtres depuis longtemps, mais de vie intérieure. Vinci prétendait rendre aux apparences leur harmonie sous-jacente, sans que l'expression psychologique en fût éliminée (contrairement à un Perugino, par exemple). Cette recherche de l'harmonie à travers une étude inlassable et subtile de la nature, c'est toute la force vitale qui animait déjà Leonardo. Son *Adoration des Mages* 790
(Offices), en 1481, nous permet déjà de constater comment il choisit, parmi les échantillons humains, ceux qui étaient susceptibles de lui convenir pour organiser un mouvement tourbillonnant et créer un climat d'énergie autour d'une Vierge respirant la tendresse. Il ne se souciait pas d'imiter la réalité mais de la reconstituer telle qu'il la concevait. Idéalisme ? Disons plutôt idéalisation de la vérité.

Débusquer cette vérité était une entreprise incertaine et de longue haleine. La volonté de connaître armait l'inlassable curiosité de Leonardo pour qui l'art était d'abord une démarche intellectuelle. Lorsque plus tard il consigna ses pensées, il insista sur la notion que la connaissance ne se divisait pas et que l'art était son meilleur instrument : selon lui, la peinture était en effet « le seul moyen pour reproduire tous les ouvrages connus de la nature ». Répétons-le, l'imitation n'était point son affaire. S'il entendait parvenir à la vérité – à l'Être ? –, c'était en passant par les lois que l'esprit humain est capable de découvrir, ou pas, derrière l'expérience visuelle. Mais il considérait qu'il était nécessaire de partir de l'expérience pour pénétrer la raison des choses (démarche scientifique, s'il en est). Et il affirmait : « Un bon peintre a deux principaux objectifs, peindre l'homme et son état d'âme. » Il ajoutait que le second objectif était le plus difficile à atteindre, puisque le peintre ne disposait que des gestes et des attitudes qu'il prêtait à son modèle. « Une figure ne vaut rien si elle n'inclut pas l'action qui révèle le sentiment de son esprit », précisait-il. Chaque mouvement devait imposer sa vitalité, son énergie sans perdre de vue que l'accord du physique et du spirituel devait s'inscrire dans une forme parfaite, étant donné que « l'harmonieuse proportion des parties satisfait les sens ».

La modernité de ces préceptes allait animer peu ou prou les autres protagonistes de la haute Renaissance, quel que fût leur style. Elle reposait sur deux

973. Leonardo da Vinci, *La Belle Ferronnière*. 1495-1500. 63 x 45 cm. Paris, musée du Louvre.

974. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*. 1503-1515 (?). 77 x 53 cm. Paris, musée du Louvre.

éléments : le premier datait du Quattrocento, via Masaccio et Piero della Francesca ; le second était beaucoup plus ancien, puisqu'il faisait appel aux principes qui avaient inspiré le classicisme antique. Le plus étonnant est que Leonardo conçut cette démarche à Florence, à quelque vingt-cinq ans, dans un climat artistique, celui des années 1470, qui dans sa diversité demeurait bien éloigné, pour ne pas dire aux antipodes (Piero était déjà loin : il avait cessé de peindre) d'une quelconque aspiration au classicisme. Sans doute peut-on avancer que ses premiers choix furent en partie déterminés en réaction à l'ambiance générale. Lorsqu'en 1481 il s'en fut à Milan, en laissant inachevée son *Adoration des Mages*, on songea d'autant moins à le retenir que la voie qu'il empruntait dépassait l'entendement de ses concitoyens et de ses confrères, lesquels mirent vingt ans pour s'y rallier.

À Milan, ses recherches continuèrent à se dérouler dans l'isolement par rapport aux peintres lombards, bien qu'il eût entretenu des liens d'amitié avec certains, tel Zenale. Cependant, il se montra sensible à la lumière naturelle de Foppa, à sa liberté spatiale et à sa sourde tonalité, ainsi qu'à la vive atmosphère des paysages de Bergognone. Sa *Vierge aux rochers*, en 1483, lui permit de développer dans 744
cet esprit les idées qu'il avait esquissées dans l'*Adoration des Mages*. Son traitement des détails demeurait quattrocentesque par sa précision, mais il y ajouta la fluidité de l'éther qui les enveloppait et en propageait les nuances. Le clair-obscur, tel qu'il le concevait, conférait à la lumière un rôle équivalent à celui du dessin : elle devenait un facteur décisif de l'ensemble de la composition. La couleur s'en trouvait comme absorbée, engendrant une continuité visuelle d'où naissait l'harmonie, par le jeu de l'ombre et de la lumière. Sous la main de Leonardo, l'illusionnisme surgit de formes plus amples, plus pleines, tandis que le paysage, malgré ses aspects géologiques dûment observés, ne reproduit pas la réalité mais présente une image de la nature à la fois crédible et arbitraire.

Plus de dix ans s'écoulèrent avant qu'il entreprît, avec la *Cène*, de recréer véritablement la nature, en 970
réunissant autour de la table ses quatre groupes de trois apôtres dont les attitudes et les gestes convergeaient vers le Christ. L'émotion s'y élève des formes progressivement accentuées et amplifiées ; la physionomie des apôtres, les mouvements de leur visage sont commandés par leurs réactions intimes à l'annonce du Christ que l'un d'entre eux va le trahir. La vérité de la scène est renforcée par la manipulation d'une perspective rigoureuse qui semble s'appliquer à chaque figure comme pour en intensifier les sentiments. La stature dramatique de la *Cène* tient suffisamment le spectateur à distance pour qu'elle semble appartenir à un autre monde, en dépit de sa virtuosité illusionniste.

Le projet d'une *Madone à l'Enfant avec sainte* 971
Anne (Louvre) commença à prendre corps à Milan et fut l'objet, semble-t-il, de trois cartons préparatoires. Si le premier carton est conservé à Londres, les deux autres sont perdus. Mais celui qui fut exposé en 1501 suscita, selon Vasari, la stupeur des Florentins. On les comprend en examinant le carton de Londres : l'unité et la clarté de la forme, le lent mouvement rythmique nous procurent immédiatement un sentiment d'harmonieuse beauté. Le subtil mouvement des figures engendre la grâce. Dans le tableau qu'il exécuta seulement vers 1510-
1513 (parallèlement au *Saint Jean Baptiste* lui aussi 972
au Louvre ?), il supprima le petit saint Jean, accentuant cette dynamique et cette grâce, absorbées par un *sfumato* qui crée une vitalité mélodieuse. À vrai dire, le *sfumato* n'a rien de flou : techniquement, il dissout les contours tout en assurant l'unité

des formes dans l'espace ; esthétiquement, l'affrontement de la lumière et des ténèbres débouche sur l'ambiguïté même de la beauté. Entre-temps, on avait demandé à Leonardo de peindre au Palazzo Vecchio la *Bataille d'Anghiari,* alors que Michel-Ange allait y exécuter la *Bataille de Cascina* peu après. Leonardo acheva le carton de ce projet en 1504, en commença l'exécution murale, puis en resta là pour s'en retourner à Milan. L'énergie intense et concentrée qui émanait de ses dessins préparatoires et des diverses copies qu'on fit d'un groupe d'hommes et de chevaux paraissait encore en 1549 à Agnolo Doni « *una cosa miracolosa* ».

Mais le miracle, aujourd'hui, c'est la célébrité insensée de *Mona Lisa.* Certes cette célébrité ne doit pas nous dissimuler la perfection avec laquelle Leonardo parvint à tirer de son modèle un instantané à la fois de vie et d'éternité. On a récemment proposé d'y voir le symbole de la Vertu triomphant du Temps. On estime par ailleurs que ce portrait, commencé en 1503-1506, ne fut achevé qu'une dizaine d'années plus tard. C'est bien possible car les vibrations lumineuses du *sfumato,* la sensibilité atmosphérique des lointains, la légère rotation du corps vers le spectateur et le sourire ambigu de la jeune femme (vingt à vingt-cinq ans ?) réalisent une somme. La somme des réflexions et des expériences d'un peintre, mais aussi d'un étourdissant rêveur, qualifié plus tard par Vasari de « génie divin », et d'« être admirable et céleste » qui « partout où il appliquait sa pensée, son intellect, son ardeur, manifestait quelque chose de surhumain ». Rêver pour pouvoir recomposer le monde visible, après l'avoir observé, cette double démarche avait entraîné Leonardo à développer une intarissable curiosité, à diversifier ses préoccupations au-delà du possible, comme en témoignent ses écrits. On peut imaginer ce que fut, toute sa vie, la lutte de son esprit avec le monde, cette quête d'une « *filosofia delle cose naturale* », dont il éprouva les limites en étudiant patiemment les mouvements de l'eau et du vent : il dut reconnaître son impuissance à les calculer.

Ce démiurge déconcertant par ses dons (et par sa beauté, dit-on) offrit à ses contemporains effarés une conception si complexe du classicisme qu'elle en laissa plus d'un incertain, partagé, peut-on dire, entre admiration et réticence, et leva beaucoup d'hésitations. En vérité, il fallait posséder soi-même un sacré *ingegno,* tant pour percevoir et assimiler sa pensée artistique que pour lui opposer une alternative. Quelques-uns allaient relever le défi à Venise et à Florence.

IOANNES·BAPTISTA·P·

XL

Vers la sensualité de la forme

Nous l'avons vu, Venise entra dans le processus menant à la Renaissance avec une génération de retard. En outre, elle avait emprunté un détour : Padoue. Mais la particularité initiale de la peinture vénitienne, c'est son penchant pour la splendeur chromatique, qu'elle doit à ses liens avec Byzance, et pour les raffinements du gothique tardif dont l'influence se prolongea jusqu'au milieu du Quattrocento, voire au-delà. Si Venise connut dans le dernier quart du siècle une novation picturale qui donna lieu à une extraordinaire floraison, ce fut peut-être aussi parce qu'elle était devenue la cité la plus riche d'Italie, sinon d'Europe, malgré ses déboires politico-militaires en Méditerranée orientale. À l'opulence et à la fascination exercée par une ville née de la mer et pour la mer s'ajoutaient la sensibilité visuelle et le climat sensuel qu'entretenaient les jeux inconstants de la lumière et de l'eau. Mais, comme mus par un soudain besoin de compensation, les Vénitiens et leurs artistes allaient éprouver une attirance, sinon une nostalgie croissantes pour les enchantements de la *terraferma* auxquels ils avaient tourné le dos depuis des siècles. Il fallut toutefois, pour que la peinture prît à son tour cette direction, qu'intervint une contingence artistique imprévisible.

En effet, la « génération triomphale », comme l'appella Marabottini, qui prépara l'avènement de la forme sans doute la plus somptueuse du classicisme européen, naquit d'une rencontre aléatoire : celle de Giovanni Bellini, de Piero della Francesca et d'Antonello da Messina entre 1460 et 1475.

Il avait fallu une vingtaine d'années à Giovanni Bellini pour se dégager des traditions de la *bottega* paternelle, puis de la dureté minérale de son beau-frère Mantegna. Adepte de la sécheresse linéaire et d'une raideur volumétrique qui lui réussissaient particulièrement dans les sujets de piété lugubre (pietà, Christ mort entre deux anges, etc.), il découvrit vers la quarantaine le chemin d'une sérénité mystérieuse et mélancolique, et les virtualités séductrices de l'immersion des formes dans l'atmosphère. Y vint-il de lui-même ou après avoir vu – où et quand ? – des œuvres de Piero ? Aujourd'hui encore, cette question divise les historiens. Elle est secondaire dans la mesure où Antonello, qui, lui, connaissait Piero, le confirma dans cet élan. Les dernières étapes de l'évolution bellinienne, que précipita le séjour d'Antonello à Venise en 1475-1476, avaient été : le *Couronnement de la Vierge* de Pesaro entre 1470 et 1473, la *Résurrection* de Berlin entre 1475 et 1479, le *Saint François en extase* de la Frick Collection, la *Transfiguration* de Naples et le *Retable de San Giobbe* (Venise) entre 1480 et 1485. L'omniprésence de la nature exaltée par la lumière, mais aussi l'affirmation du règne humain se trouvent associées, fondues dans une calme ferveur chromatique. Giovanni y découvre la voie d'une harmonie tranquille, reflet tant d'une ambition picturale enfin parvenue à maturité que d'un état d'âme qu'il allait explorer trente ans durant.

711
716
713
714, 715

Consciemment ? Son ouverture de l'espace sur la campagne vénitienne, chronologiquement parallèle aux recherches de Vinci, fut l'un des principaux fondements de l'art du paysage jusqu'alors relégué au second plan ou considéré comme un complément dans la représentation des thèmes sacrés. Bellini n'avait sans doute pas les préoccupations intellectuelles de Vinci, mais on devine chez lui une passion réelle pour l'éclatante beauté de la nature. Que cette conversion eût accompagné le cours de la pensée humaniste à Venise, ou non, on peut la considérer comme une aspiration à promouvoir la dignité de l'homme et la connaissance du monde. On peut aussi imaginer que Bellini, fort d'une sensibilité religieuse exprimée depuis le début de sa carrière avec une âpreté pathétique, eut été gagné avec l'âge par le désir d'une spiritualité apaisée. Son goût virgilien de la nature s'appuyait sur une vaste connaissance botanique et zoologique, doublée d'une attention renouvelée aux manifestations du microcosme humain.

Ainsi observe-t-on l'apparition constante d'édifices habités et de monuments plus ou moins identifiables, placés dans un coin au fond du paysage, et rendus avec précision et clarté. Le développement

975. Cima da Conegliano, *Madone à l'Enfant.* Vers 1496-1499. 69,2 x 57,2 cm. Londres, National Gallery.

de l'intérêt de Bellini pour l'architectonique (curieuse antithèse au goût de Vinci pour la géologie) se confirma également à travers ses grands retables où la Vierge entourée de saints trône dans
715 de somptueuses absides renaissantes (du *Retable de San Giobbe* au début des années 1480 au *Triptyque*
977 *des Frari* en 1488 et à la *Pala de San Zaccaria* en 1505). Mais, si nous revenons en arrière, nous mesurons avec quelle application réfléchie, à partir de 1480 environ, Bellini sut s'emparer de la couleur. Il la déployait dans une luminosité qui traversait le champ chromatique, en illuminant jusqu'aux ombres, ce qui donnait une continuité spatiale d'une grande profondeur. Songeons, par contraste, au rôle que la lumière avait si souvent exercé à Florence, à Padoue et encore chez les pseudo-renaissants, en exaltant les figures sans les humaniser. On pense que Bellini abandonna la tempera dès avant 1480 et se mit à peindre progressivement à l'huile et sur toile. Il avait peut-être étudié quelques tableaux flamands, avant l'arrivée d'Antonello à Venise. Quoi qu'il en fût, le brillant chromatisme qu'il développa peu à peu grâce à sa pratique de la peinture à l'huile sur toile fournit un écho singulier et imprévisible à la richesse byzantine de la mosaïque. Mais à l'opposé de celle-ci, Bellini proposait un monde vraisemblable et familier où l'on pouvait avoir envie de vivre.

Cette quête d'une simplicité harmonieuse se retrouve dans sa production incessante de *Madone à l'Enfant* qui, à partir de 1485 environ, prirent fréquemment place devant un rideau s'ouvrant sur un paysage. Dans la plupart des cas, Jésus apparaît nu, et souvent debout (Venise, Lugano, Louvre, São Paulo, Bergame, Glasgow, Washington, etc.). On ne se lasse pas d'admirer les innombrables variations du peintre sur ce thème qu'il avait commencé à pratiquer trente ans plus tôt. Qui sut mieux que lui nous émouvoir (émotion religieuse ou pas) devant la fragilité de l'Enfant-Jésus et la beauté si triste de sa mère ! Bellini est le peintre du serrement de cœur. Il atteignit le sommet de cette tendresse mélancolique dans ses *Sacra Conversazione* : l'attitude posée et les gestes lents de *Sainte Catherine et sainte Madeleine entourant la Vierge et l'Enfant* (Venise), vers 1490, la douceur des visages qui semblent illuminés de l'intérieur, la fluidité du coloris sur fond sombre, tout cela fait penser à Leonardo, quoiqu'à cette date Bellini n'eût vraisemblablement pas pu voir l'un des rares ouvrages de celui-ci.

Au tournant du siècle, âgé de soixante-dix ans, le peintre poursuivit son œuvre avec une quiétude croissante, sans jamais sombrer dans la répétition : spiritualité monumentale, richesse d'invention, toujours plus humaine. Ses *Sacra Conversazione* (Venise et Madrid), placées devant un paysage, traduisent une émotion toujours plus retenue ; de même, sa
976 *Madone à l'Enfant dans un pré* (Londres) ou son *Christ mort sur les genoux de sa mère* (Venise) sont, dans la paisible campagne qui les entoure, d'un lyrisme poignant. Le *Christ portant sa Croix* (Toledo et Rovigo ; thème repris par Giorgione – à Boston) a son origine chez Leonardo et ses suiveurs, d'Ambrogio da Predis à Bernardino Luini. Bellini, en le cadrant en plan serré, lui conféra un détachement extraordinaire, avec un regard à la limite du mépris. Son *Christ couronné d'épines* (Stockholm) n'est pas moins saisissant de solitude. Mais c'est avec le grand *Baptême du Christ* (Vicence, Santa 978
Corona), vers 1502, qu'au début de sa vieillesse Giovanni Bellini nous offrit comme un testament de sa conception d'un monde où l'homme, fût-il le fils de Dieu, n'occupe jamais que la place que veut bien lui accorder la nature, dans sa bienveillance eurythmique. Le paysage domine, mystérieux par son ampleur et son coloris chaud, onduleux, qui annonce Giorgione.

Après le passage de Leonardo à Venise, puis face à la soudaine révélation de Giorgione et aux débuts irrésistibles de Titien, les années qui restaient à Bellini le montrèrent encore capable d'élargir son horizon à des thèmes profanes ainsi que d'accomplir une ultime métamorphose esthétique. Et ce, avec quelle étonnante jeunesse d'esprit ! Sa monumentale *Pala de San Zaccaria* en 1505 inscrit ses figures placides et vigoureuses dans la pénombre giorgionesque d'une architecture somptueuse. Il commença avant 1510 un *Festin des dieux* (Washing- 980
ton), au dessin limpide et aux couleurs miroitantes, qui constitue, en pleine expansion du classicisme humaniste, une extraordinaire invention poétique ; le paysage, à gauche, fut transformé par Titien. Son *Ivresse de Noé* (Besançon), à la bizarrerie « lot-
tesque », n'est pas moins audacieuse que sa *Jeune* 979
Femme à sa toilette (Vienne), signée et datée de 1515, c'est-à-dire un an avant sa mort, à quatre-vingts ans passés.

Devant tant d'alacrité, on ne se souvient pas sans une certaine stupéfaction de la raideur juvénile du fils de Jacopo Bellini. On reste rêveur devant son aptitude inépuisable à se renouveler pendant un demi-siècle, de Mantegna à Giorgione. Une lettre de Pietro Bembo à Isabella d'Este témoigne en 1506 de cette autonomie conquise pas à pas : Giovanni, écrit-il, « aime qu'on ne lui indique pas trop ce que l'on attend de lui ; il a l'habitude de toujours faire comme il l'entend dans sa peinture ».

La *scuola* bellinesque atteignit des proportions peut-être jamais connues, de Bartolomeo Veneto à Rocco Marconi, d'Andrea Previtali à Marco Basaiti, de Lazzaro Bastiani à Pier Maria Pennachi, etc. Il n'apparut guère de peintre sur la scène vénitienne entre 1480 et 1500 qu'on ne soupçonne d'avoir été son élève ou d'être passé par sa *bottega*. En fait, on peut admirer que son règne incontesté de 1475 à 1505 environ n'eût pas étouffé, au contraire, l'éclo-

976. Giovanni Bellini, *Madone à l'Enfant dans un pré.* Vers 1505. 67,3 x 86,4 cm. Londres, National Gallery.

sion à Venise ou sur la *terraferma*, de Vicence à Trévise, d'une pléiade d'artistes, aux dons variables, qui surent se distinguer et parfois l'égaler dans des registres qui n'étaient pas les siens. Bartolomeo Montagna (vers 1449-1523), Alvise Vivarini (vers 1450-1504), Cima di Conegliano (vers 1459-1517), Vittore Carpaccio (vers 1460-vers 1525) furent, à des titres divers, ses héritiers et ceux d'Antonello da Messina.

UNE GÉNÉRATION TRIOMPHALE

D'Antonello, le *Retable de San Cassiano* et le triptyque dont il ne subsiste plus que le *Saint Sébastien* de Dresde constituèrent jusqu'à la fin du siècle le modèle impérieux de la *pala d'altare* vénitienne. On pouvait y admirer l'équilibre entre le calcul et le sentiment, la construction spatiale et la finesse optique, l'abstraction formelle et le détail précis. Le portraitiste imposa également une manière de voir dont même Bellini n'atteignit jamais l'intensité plastique ni psychologique. Seul l'obscur (mais célèbre en son temps) Jacometto Veneziano, actif entre 1472 et 1498, parvint à l'égaler dans ses minuscules portraits de patriciens : voir son *Alvise Contarini* et sa *Nonne* (New York, Lehman Collection) qui ont conduit à lui attribuer aussi de fringants portraits de *Jeune Garçon* (Londres et New York).

Paradoxalement, le premier peintre à réagir sur une grande échelle à la conjonction Bellini-Antonello fut le fils d'Antonio Vivarini, neveu de Bartolomeo, formé dans leur atelier de Murano qui, tout en restant compétitif à Venise, alimentait, dans les années 1470-1480, les Marches, l'Istrie et l'Apulie en polyptyques fastueux. Alvise Vivarini exécuta du reste son premier polyptyque, la *Madone adorant l'Enfant entourée de quatre saints* (Urbino) en 1476 pour un couvent des Marches. À la ligne tranchante et aux brillantes couleurs de la *bottega* vivarinesque, il ajouta un équilibre des formes et une modulation des volumes par la lumière qui traduisent, avec un peu d'hésitation, son désir d'échapper aux traditions familiales. Peu après, son *Christ portant la Croix* (Venise, SS. Giovanni e Paolo), solitaire et monumental, manifeste une humanité très bellinienne, tandis que son *Polyptyque du Saint-Esprit* (Berlin) ne manque pas de noblesse et de sentiment, malgré une architecture et un coloris encore gothiques. Mais lorsqu'en 1480 Alvise signa et data sa *Sacra Conversazione* (Venise) pour l'église San Francesco,

982

977. Giovanni Bellini, *Vierge à l'Enfant trônant entre les saints Pierre, Catherine, Lucie et Jérôme.* 1505. 500 x 235 cm. Venise, église San Zaccaria.

à Trévise, il opta pour Antonello, en concentrant les saints autour de la Vierge, en ouvrant l'espace derrière le trône, et surtout en esquissant un sens géométrique des volumes. Désormais il usa d'une lumière froide qui exaltait l'éclat des formes qu'à la différence de Bellini il ne cherchait pas à fondre dans l'atmosphère, au contraire. Sa *Madone à l'Enfant* (Barletta) de 1483 alla vigoureusement de l'avant dans la géométrisation, sans que les figures perdent cependant de leur sensibilité. Il en fut de même pour la série très antonellesque de *Madone à l'Enfant* qui sortirent de son atelier (Londres, vers 1483 ; Venise, San Giovanni in Bragora, vers 1488 ; Venise, Il Redentore, vers 1489), encore lui conféra-t-il une certaine douceur bellinienne. Rien de tout cela n'était bien surprenant, aussi séduisant fut-il : Alvise faisait montre d'une capacité d'assimilation rapide que l'on retrouve dans sa grande *Pala* de Berlin (détruite) vers 1490. La Vierge, entourée de saints admirablement plantés dans une alternance d'ombre et de lumière, y trône sous une fort belle abside en arborant un fier visage. Cette approche quelque peu sculpturale, où une froide luminosité crée un climat de dévotion légèrement dramatique, doit-elle quelque chose à un hypothétique séjour d'Alvise à Padoue ? Quoi qu'il en fût, il jouit bientôt d'une solide réputation à Venise. Ainsi en 1488 fut-il invité, à sa demande, à décorer la salle du Grand Conseil du Palazzo Ducale au côté de Giovanni Bellini. Il s'agissait là de la commande publique la plus importante de l'époque. Il y fit trois tableaux à sujet historique (détruits dans l'incendie de 1577) qui furent admirés par Vasari.

Il est cependant un domaine où Alvise Vivarini, sans vraiment innover, se révéla assez exceptionnel : le portrait. Car, partant du canon antonellien et, à travers lui, de sources flamandes, il réussit à susciter du modèle un mouvement vers le spectateur, créant comme un sentiment de contact physique. Et ce dans de très petits formats. Alvise établit par là une supériorité incontestable sur les dignes effigies de Bellini, l'énergie de ses portraits ayant même quelque chose d'agressif. Cette vitalité s'était déjà affirmée dans la *Sainte Claire* (Venise) qu'il peignit 983
au début des années 1480 avec une rude vigueur. À vrai dire, son seul portrait certain – signé et daté de 1497 – est celui de l'*Homme au béret* (Londres), qui regarde le spectateur avec assurance et vivacité. Le *Portrait d'un homme âgé* de Philadelphie, vers 1485, 985
quoique fort usé, demeure une apparition saisissante. On peut mesurer sa force de vie en le comparant au *Jeune Homme* de Bergame, vers 1490 (attribué par Longhi à Bellini ! ?). On date généralement autour de 1495 son *Portrait d'homme* de Padoue. 987
Celui-ci, mal rasé, la lèvre vaguement méprisante, nous dévisage, si l'on peut dire, sans ménagement. De même pour le *Portrait d'un sénateur* (Washington), qui ne semble pas non plus d'humeur badine. Manifestement, Alvise Vivarini se plaisait à proposer une vision peu amène des hommes : jusqu'à ses deux *Christ rédempteur* (Venise, San Giovanni in Bragora, 1494 ; Milan, 1498) qui ne considèrent fichtre pas l'humanité avec indulgence.

On retrouve le type osseux, peu avenant, des personnages d'Alvise dans le *Christ bénissant* (Turin, 1502 ; Colombus, 1507) de Bartolomeo Montagna et dans les rares portraits exécutés par celui-ci, tel l'*Homme au béret* de Naples, vers 1495. Les saints de ses grands retables (Vicenza, 1485 ; Pavie, 1490 ; Milan, 1490 ; Venise, 1507) ne sont pas plus

978. Giovanni Bellini,
Le Baptême du Christ.
Vers 1502.
400 x 263 cm.
Vicence, église Santa Corona.

979. Giovanni Bellini, *Jeune Femme à sa toilette.* 1515. 62 x 79 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

980. Giovanni Bellini, *Le Festin des dieux.* 1514. 170 x 188 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection.

aimables. Il n'est pas jusqu'à son *Christ jeune* (Rome, Galleria Borghese) qui ne soit impérieux ou son *Ecce Homo* (Louvre) qui n'affiche une dignité distante. Ce n'est point par hasard : Montagna, peintre de la *terraferma,* avait sans doute découvert l'inflexible sévérité de Mantegna avant de venir, vers vingt ans, en 1469, à Venise où il regarda tant Bartolomeo Vivarini que Giovanni Bellini.

De retour à Vicence dès 1474, il entreprit une abondante production d'ouvrages de dévotion où réapparut constamment une Madone aux grands yeux fixes et aux longues mains (Vicence ; Venise, collection Cini ; Baltimore, W.A.G. ; Worcester ; Venise, Scuola di San Rocco ; Belluno ; Oxford ; Washington, etc.). On y entrevoit d'abord l'ombre de Bellini, mais bientôt aussi la présence d'Antonello – ce qui donne à supposer que Montagna séjourna de nouveau à Venise lors du passage du Sicilien, ou peu après.

Quoique cantonné à Vicence, Montagna ne manquait pas d'ambition et il devint très vite un diligent fournisseur de retables. La plasticité et une lumière froide sculptant des figures imperturbables, inscrites dans une perspective stricte, caractérisent ses trois *pale* conservées au musée de Vicence (*Madone à l'Enfant trônant entre quatre saints* – naguère attribuée à Carpaccio ! – *Madone à l'Enfant entre saint*

981. Jacometto Veneziano, *Portrait d'un jeune homme.* Vers 1480-1490. 22,9 x 19,7 cm. Londres, National Gallery.

Onofrio et saint Jean Baptiste ; *Madone adorant l'Enfant avec les saintes Monique et Madeleine*). Ces œuvres, qui datent probablement du début des années 1480, le montrent parvenu à une synthèse suggestive de tout ce qu'il avait pu observer à Venise. Il s'y ajoute une certaine fraîcheur, que l'on serait tenté de qualifier de provinciale. Mais lorsqu'il entreprit, vers 1485, pour l'autel majeur de San Bartolomeo, sa grande *Madone trônant entourée d'anges musiciens et de saints* (Vicence), son interprétation de la *pala* vénitienne prit une tout autre tournure, car au souvenir d'Antonello s'y superpose un reflet des Ferrarais et plus précisément d'Ercole de' Roberti. Son illusionnisme monumental est comme ponctué d'accents insolites (le cordon de la lampe, les oiseaux, etc.) ; la prédelle avec des *Scènes de la Vie de saint Bartolomeo* n'est pas moins imaginative, même si sa géométrie, où l'architecture joue un rôle prédominant, reste très rigoureuse. En 1490, Montagna exécuta pour la chartreuse de Pavie une autre *Madone trônant entourée d'anges musiciens et des saints Jean Baptiste et Jérôme* : sa sévérité perspectiviste y contraste avec quelques détails capricieux de ses figures et l'éclat un peu fantaisiste de son coloris. En effet, l'irréel semble non pas hanter, mais parfois tenter le peintre de Vicence. Encore celui-ci sait-il toujours jusqu'où ne pas aller pour troubler sa clientèle. Ainsi dans sa large *Sacra Conversazione* (Venise, collection Cini), peinte sans doute à la même époque, donne-t-il aux visages de saint Jean Baptiste et de saint François une telle vie qu'on a du mal à se souvenir qu'ils sortent tout droit de son imagination. Au début de la dernière décennie du Quattrocento, Montagna fut donc au sommet d'un art où l'on croit percevoir, au-delà de Bellini et d'Antonello, les échos contradictoires de Piero et de Mantegna.

Il s'efforça, avec des résultats inégaux, à se maintenir à ce niveau jusqu'en 1499 où il signa et data encore une *Madone entourée d'anges musiciens et de quatre saints* (Milan), mais sa volonté d'abstraction monumentale et perspectiviste devint bientôt un froid artifice qu'il tenta de pallier en y introduisant un élément humain. Fut-il sensible à l'extraordinaire *Pietà* (Vicence) de Giovanni Buonconsiglio, qui fut sans doute son élève et exécuta avant 1495 cet unique chef-d'œuvre dont Marco Tanzi a pu écrire qu'il était « sans comparaison et sans parallèle aussi bien dans le catalogue de Buonconsiglio que dans toute la peinture vénitienne de la fin du Quattrocento » ? Cette œuvre où Longhi vit « l'accord déchirant entre la dépouille livide du Christ, comme cuirassé par la mort, et la cime immobile de la Vierge pétrifiée qui domine les monts lointains... », Montagna semble avoir voulu y répondre avec sa propre *Pietà* (Vicence, sanctuaire de Monte Berico), datée de 1500 : une fresque de grande qualité, qui laisse le spectateur de marbre. Dès lors, et vingt ans durant, il répéta ses formules quattrocentesques, sans plus tenter de suivre l'évolution accélé-

986

982. Alvise Vivarini, *Le Christ portant la Croix.* Vers 1475-1480. 170 x 148 cm. Venise, église SS. Giovanni e Paolo.

983. Alvise Vivarini, *Sainte Claire.* Vers 1480-1485. 144 x 38 cm. Venise, Accademia.

rée de la peinture vénitienne. Une exception : son *Christ portant la Croix* (Vicence) d'inspiration bellinesque ou giorgionesque.

Cependant, vint s'installer de la *terraferma* à Venise, vers 1485, un jeune peintre d'environ vingt-cinq ans, originaire de Conegliano, petite cité commerçante située à une soixantaine de kilomètres de Venise. On pense du reste qu'il y retourna mourir en 1517. Mais entre-temps, il avait fait une carrière fructueuse sur la lagune. Cima da Conegliano posséda très vite une large connaissance des peintres alors en vogue, à savoir Giovanni Bellini et Alvise Vivarini, ainsi que des ouvrages laissés à Venise dix ans plus tôt par Antonello da Messina. On a supposé qu'il passa par l'atelier d'Alvise mais il médita surtout l'art de Bellini et il devint le plus grand *madonniero* de Venise après Giovanni, tant par la qualité que par le nombre. Il produisit en outre maints retables, presque tous du type *Sacra Conversazione.* Le fait qu'il en subsiste une trentaine indique assez l'importance que prit sa *bottega* entre celles de Bellini et de Vivarini. La forte proportion de grands tableaux d'autel qu'il peignit pour les églises vénitiennes corrobore qu'il ne faisait pas figure de peintre provincial. Mais nombre de documents nous confirment que Cima resta par ailleurs en relation avec le continent, veillant notamment à s'assurer un large débouché vers Trévise et Conegliano. L'apparition de la nouvelle génération – Giorgione, Titien, Lotto – au début du Cinquecento n'entama guère sa position : jusqu'au bout, il demeura, sauf exception, attaché à une claire implantation des volumes définis par la lumière, tout en portant une attention particulière à la netteté des détails. Son coloris sonore fit le reste pour qu'il connût le succès, surtout parmi les nouveaux riches, ainsi qu'auprès de confraternités pieuses ou professionnelles souvent sensibles à une certaine ingénuité. En revanche, il était moins coté dans l'aristocratie vénitienne.

Si ses madones constituèrent une part très importante de sa production et l'un de ses aspects les plus séduisants, ce sont ses retables qui assurèrent son prestige, avec ses vastes paysages, souvent à l'arrière-plan, où il évoque la campagne, les collines, les bourgs et les châteaux de la *terraferma.* Tels ne furent cependant pas les deux premiers, vers 1486-1488 (Milan ; Olera, près de Bergame), qui empruntaient plus ou moins adroitement à Bellini et à Vivarini, ni le troisième, daté de 1489, qu'il peignit pour Vicence. Celui-ci révèle une influence tellement flagrante de Montagna que l'on soupçonna Cima d'en avoir été l'élève – ce qu'aucun autre de ses ouvrages ne confirme. La *Pala Grande,* terminée en 1492 pour le Duomo de sa cité natale, suivit de nouveau les modèles antonelliens et bellinesques établis quinze ans avant, mais Cima s'inspira sans vergogne du plus récent *Retable de San Giobbe* pour

984. Bartolomeo Montagna,
Madone trônant entourée d'anges musiciens et de saints.
Vers 1485.
487 x 240 cm.
Vicence, Museo Civico.

985. Alvise Vivarini, *Portrait d'un homme âgé.* Vers 1485. 30 x 23,5 cm. Philadelphie, Museum of Art, John G. Johnson Collection.

sa conception architecturale byzantino-renaissante. Il acheva d'y mettre au point sa technique pour rendre détails et textures. Il commença de se distinguer de Bellini par sa façon d'utiliser la lumière et la couleur afin d'assurer la clarté des formes et de développer leur plasticité, en laissant de côté toute recherche d'harmonie chromatique ou de majesté. Entre l'unité atmosphérique de Bellini et la volumétrie rigoureuse de Vivarini, Cima choisit une évidence lumineuse et un coloris brillant qui caractériseraient désormais ses œuvres.

Pendant une dizaine d'années, Cima allait élargir son répertoire, varier figures et compositions et faire une place croissante au paysage. Le *Baptême du Christ* (Venise, San Giovanni in Bragora), de 1492-1494, est la première représentation à grande échelle du sujet dans la peinture vénitienne et sa réussite constitua un défi pour Bellini lui-même. Celui-ci ne le releva que dix ans plus tard, en 1502, avec son *Baptême* de Santa Corona, à Vicence. Le paysage élaboré par Cima a la fraîcheur d'un matin printanier dont on croit sentir la rosée ; sa grande profondeur spatiale est jonchée de détails traités avec un lyrisme inattendu ; la netteté des formes et la luxuriance de la nature s'accordent pour offrir au spectateur une vision cristalline où chaque chose est distinctement perceptible. C'est un paysage naturel, correspondant à une région précise. On retrouve cette délicatesse et cette luminosité dans ses ouvrages de petit format comme le *Saint Jérôme* de Milan et la *Sainte Hélène* de Washington. Dans cette dernière, on a pu reconnaître le site de Conegliano, que Cima réutilisa avec de sensibles variantes pour ses futurs paysages.

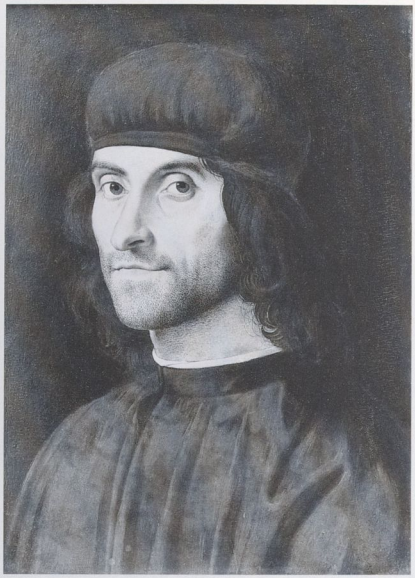
988

989

986. Giovanni Buonconsiglio, *Pietà.* Avant 1495. 180 x 160 cm. Vicence, Museo Civico.

Peu après, le retable de *Saint Jean Baptiste* (Venise, Madonna dell'Orto) mit en scène quatre saints entourant le Précurseur sous une architecture en ruine – une réminiscence de l'« anticomanie » padouane, avec une position de biais qui crée un effet d'asymétrie à l'intérieur du tableau. On reconnaîtra la même propension à aménager d'une manière légèrement oblique ses grandes compositions, et à susciter ainsi une impression de mouvement, dans sa *Madone à l'oranger* (Venise) et dans sa *Vierge avec deux saints* (Parme), vers 1496. Contrairement aux penchants méditatifs de Bellini, Cima conférait à ses personnages une grâce sophistiquée, et une tendance à l'animation qui anticipait l'évolution de la peinture vénitienne au début du Cinquecento. L'équilibre qu'il atteignit dans la composition du paysage retint sans doute l'attention de Sebastiano del Piombo et de Titien eux-mêmes. Le *Miracle de saint Marc* (Berlin) et la *Résurrection de la Vierge au Temple* (Dresde), vers 1497-1499, sont des ouvrages de moindres dimensions où Cima déploya un sens narratif qu'on ne lui connaissait pas jusque alors, avec de nombreuses figures, dans de vastes places entourées de somptueux bâtiments de marbre incrusté. On pense aussitôt à Carpaccio qui

990



987. Alvise Vivarini, *Portrait d'homme.* Vers 1495. 28,5 x 20,5 cm. Padoue, Pinacoteca.

avait entrepris depuis 1490 son cycle de la *Vie de sainte Ursule.* Mais Cima, toujours attentif à la disposition des volumes dans l'espace, garda sa sobriété en limitant l'importance des détails, à la différence de Carpaccio.

Avec le tournant du siècle, Cima s'orienta vers un mélange de simplicité et de grandeur qui constitua ce qu'on peut appeler la phase classique de son œuvre. L'*Incrédulité de saint Thomas* (Venise), vers 1504-1505, en est peut-être le meilleur exemple avec le *Martyre de saint Pierre* (Milan), le paysage lui-même devenant plus discret. Pour Parme, il revint vers 1505-1506 à la *Vierge trônant entourée de saints* dans une architecture byzantino-renaissante, mais il peignit ses figures avec plus de souplesse. Une once de giorgionisme apparut avec la *Nativité* (Venise, Santa Maria dei Carmini) vers 1510, dans l'attitude du jeune berger, la chaleur inhabituelle du coloris et le jeu des ombres tant sur les personnages que dans la profondeur du paysage. Cette adaptation de Cima aux innovations de la nouvelle génération montre qu'il n'avait pas perdu toute curiosité avec l'âge et que sa position à Venise demeurait solide. Sa *Vierge avec saint Jean Baptiste et Marie Madeleine* (Louvre) confirme ses emprunts à Giorgione qu'il incorpora dans sa composition traditionnelle, mais s'il s'attachait à adoucir l'atmosphère du paysage, il n'alla pas jusqu'à lui insuffler la mystérieuse poésie giorgionesque. Il est cependant probable qu'il rencontra les cercles humanistes de Venise, on en trouve confirmation dans une série de petits panneaux mythologiques. Le premier, contenant deux scènes de la *Vie de Thésée* (Milan, musée Poldi-Pezzoli ; Zurich, collection privée), date de 1495-1497, donc avant Giorgione, puis viennent quatre fragments d'un *Triomphe de Bacchus* (Milan, musée Poldi-Pezzoli ; Philadelphie) et deux *tondi* avec le *Sommeil d'Endymion* et le *Jugement de Midas* (Parme), vers 1505-1510. Qu'un artiste puisse faire preuve d'originalité tout en regardant attentivement autour de lui, Cima da Conegliano en fournit l'un des plus remarquables exemples.

Sa réputation a longtemps souffert de ce qu'il se soit trouvé entre Bellini d'une part, Giorgione et Titien d'autre part, mais nombre de ses ouvrages, considérés par eux-mêmes, sont des chefs-d'œuvre qui n'ont rien perdu de leur charme. Ainsi ses nombreuses versions de la *Madone à l'Enfant* (Detroit ; Paris, Jacquemart-André ; Offices ; Bologne ; Londres ; Raleigh ; Cardiff), que son atelier répéta assidûment, ont certes pour point de départ le modèle bellinien, mais Cima plaçait la Vierge d'une manière oblique devant un paysage, en insistant sur la clarté de la forme et sur la plasticité des figures. Il

975

988. Cima da Conegliano, *Le Baptême du Christ.* 1494. 350 x 210 cm. Venise, église San Giovanni in Bragora.

conféra ainsi à ses tableaux de dévotion un naturel peu commun, où le sujet conserve sa dignité malgré la fraîcheur et la tendresse qu'il réussit à y inclure. Il en va de même lorsque la Vierge et l'Enfant sont flanqués de saints, les meilleurs exemples de ces *Sacra Conversazione* se trouvant à Washington, Leipzig, Munich, Venise, Londres, Cleveland.

Sans être un grand innovateur, Cima n'occupe pas une place négligeable dans l'évolution de la peinture vénitienne durant les années 1490. Il semble qu'il n'en était pas autrement conscient ; il garda toujours une certaine retenue. Privilégiant une lumineuse vigueur plastique, il avait l'art de passer du chaud au froid avec une sensualité contenue. Dans son époque de changements accélérés, on peut être tenté de le ranger parmi les conservateurs.

989. Cima da Conegliano, *Sainte Hélène.* Vers 1495. 40,6 x 32,4 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

990. Cima da Conegliano, *Madone à l'oranger.* Vers 1495-1498. 212 x 139 cm. Venise, Accademia.

Mais il faudrait être obnubilé par l'idée de progrès pour passer sans les voir à côté de ses «tableaux aussi limpides qu'un crépuscule d'été », comme l'écrit Henry James.

MÉDITATIONS D'UN CONTEUR

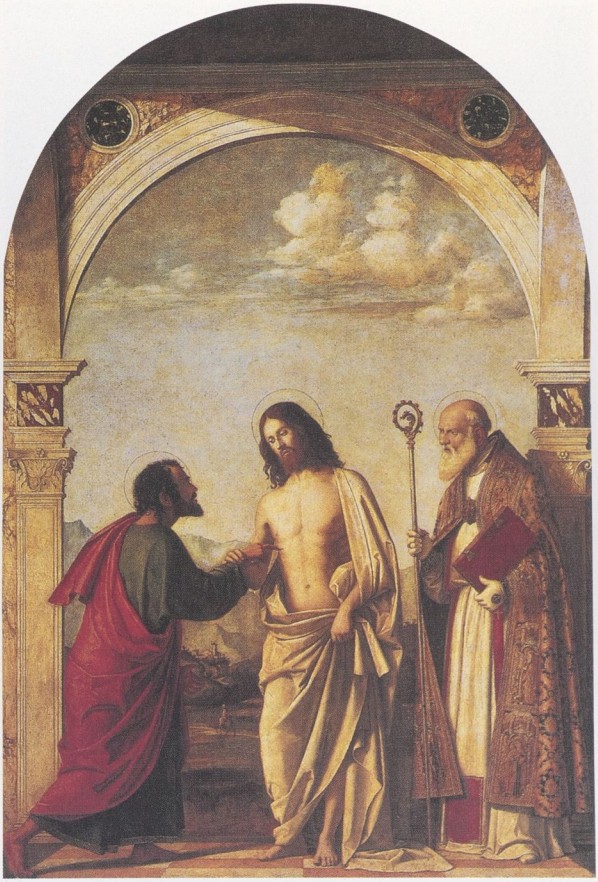
Vittore Carpaccio, lui, n'est jamais passé inaperçu et ce fondateur de la peinture de genre en Italie, esquissée à des titres divers par Gozzoli, Pinturicchio et Ghirlandaio, demeure aujourd'hui encore une attraction pour tout visiteur de Venise. Car il lui offre, avec une singulière fantaisie, une vision documentaire plus que précieuse de cette fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle. Cet aspect de sa production et la popularité qu'elle a lui a valu l'ont parfois desservi, en faisant oublier ses qualités formelles. Ils ont aussi servi de prétexte à bien des élucubrations sur le sens caché de son œuvre. À vrai dire, il n'est pas facile de saisir d'où lui vint son inspiration. D'abord, on ignore tout de sa formation dans les années 1480 : Carpaccio avait sans aucun doute regardé Giovanni Bellini, et surtout Antonello da Messina ; il connaissait aussi les peintres ferrarais et l'on retrouve chez lui maints traits de leur imagination un peu bizarre. Mais, comme l'écrivit Lionello Venturi, « Carpaccio n'eut pas de vrais maîtres, comme il n'eut pas de vrais disciples ».

Il faut donc plutôt replacer sa trajectoire dans la tradition narrative développée de longue date par

Venise pour illustrer sa puissance et sa gloire. Sans remonter aux fresques de Guariento dans la salle du Grand Conseil du Palazzo Ducale, peintes au siècle précédent, il suffit de se rappeler les cycles historiques commandés au début du Quattrocento à Gentile da Fabriano et à Pisanello, puis la vaste redécoration de la même salle, entreprise à partir de 1474 par Gentile Bellini. Frère aîné de Giovanni et peintre officiel de la République, celui-ci avait été envoyé en 1479 à Constantinople pour peindre le *Portrait du sultan Mahomet II* (Londres), avant de reprendre son ouvrage au Palazzo Ducale avec le concours de Giovanni, puis d'Alvise Vivarini. On peut encore se faire une idée des talents de Gentile avec la *Procession de la place Saint-Marc*, datée de 1490, et le *Miracle du pont San Lorenzo*, daté de 1500, qui se trouvent tous deux à l'Accademia. Carpaccio ne souffre certes pas de la comparaison avec ces ouvrages dont la précision est égale à la platitude. On a renoncé à croire que Carpaccio eût été son élève et l'eût accompagné à Constantinople, mais on peut supposer que le succès de Gentile lui donna l'idée de s'essayer à cette peinture narrative dont les *scuole*, assemblées pieuses et corporatives, étaient devenues particulièrement friandes.

On doit bien constater, en effet, que dans les œuvres de dévotion, à ses débuts, il ne faisait pas merveille. Son *Rédempteur avec quatre apôtres* ou sa *Pietà* (tous deux à Florence, collection Contini-Bonacossi) étaient une imitation d'Antonello tout à fait conventionnelle. En revanche, avant même d'entreprendre ses grands cycles, le caractère insolite de son regard se manifesta vers 1490 dans sa *Chasse sur un lagon* (Malibu) et dans ses *Deux Femmes sur une terrasse* (Venise, musée Correr, intitulées à tort *Les Courtisanes*), deux scènes dont la récente restauration a établi qu'elles ne formaient qu'un seul et unique tableau. Quand la Scuola di Sant' Orsola lui commanda les neuf toiles de la *Légende de sainte Ursule* (Accademia), rien ne donnait cependant à penser qu'il allait se révéler un narrateur à l'imagination aussi féconde, capable de créer une ambiance fabuleuse à partir d'une réalité soigneusement notée qu'il se plaisait à plonger dans un coloris féerique, tantôt inondé de lumière solaire, tantôt immergé dans la douceur de l'ombre. De ces neuf scènes exécutées entre 1490 et 1496, écartons l'*Apothéose de la sainte* dont la religiosité ne l'inspira guère. Pour le reste, de l'*Arrivée des ambassadeurs* au *Martyre des pèlerins et funérailles de la sainte*, c'est un inépuisable spectacle où l'on ne parvient pas à distinguer la limite entre le réel et l'imaginaire.

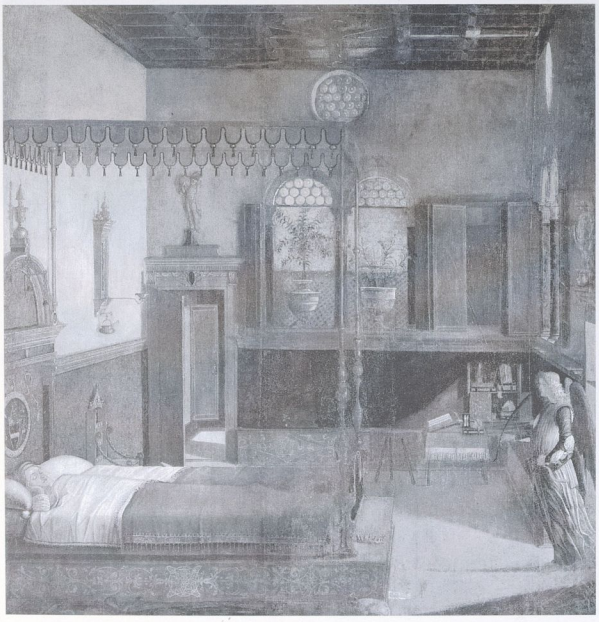
Si notre regard n'est pas très attentif, le risque est la dispersion. Mais celui qui prend le temps d'explorer le monde de Carpaccio, toile après toile, découvre la rigueur de sa construction spatiale et la sûreté de sa mise en scène. Et il est surpris par la vigilance du peintre à conférer au moindre détail une vraisemblance optique, à la manière flamande, mais aussi par la clarté de sa synthèse formelle, cernée par une lumière dorée. Pris un à un, chaque épisode, chaque péripétie semble avoir été conçu et médité à part, puis traité avec une netteté digne des maîtres quattrocentesques d'Italie centrale. Rien d'épique, rien de lyrique dans la peinture de Carpaccio, mais une absence d'émotion, une sorte d'indifférence qui ne sont pas sans évoquer... Piero della Francesca. Que Carpaccio ait eu l'occasion de voir quelques-unes de ses œuvres (en se rendant à Rome ?) ou pas, ses compositions font montre d'une structure spatiale masquée par l'intensité et le brio de son coloris, ainsi que d'une volonté d'ordonner chaque scène selon un rythme lent comme dans un rêve. Carpaccio était-il un intellectuel ? Ses chimères orientales nous divertissent et



991. Cima da Conegliano, *L'Incrédulité de saint Thomas.* Vers 1504-1505. 215 x 151 cm. Venise, Accademia.

992. Vittore Carpaccio, *Sacra Conversazione.* Vers 1500. 98 x 127 cm. Avignon, musée du Petit Palais.

993. Vittore Carpaccio, *Légende de sainte Ursule : le songe de sainte Ursule.* 1495. 274 x 267 cm. Venise, Accademia.



nous enchantent, mais nous devinons chez lui comme un recul pensif jusque dans ses scènes les plus peuplées. Ainsi le *Songe de sainte Ursule* constitue-t-il, dans sa lumière matinale, un fantasme mental dont nous ne doutons pas qu'il ne fût soigneusement étudié et composé. Carpaccio réussit à faire émaner de l'ensemble un extraordinaire sentiment de silence. 993

Si le *Cycle de sainte Ursule* reçut l'accueil que méritaient ses dons de conteur et la richesse de son coloris, il est peu vraisemblable que les contemporains eussent saisi les spéculations et supputations artistiques qui présidèrent à son imagination fantasque. Dès 1494, Carpaccio fut invité à peindre, au côté de Gentile Bellini, pour la Scuola di Giovanni Evangelista, le *Miracle des reliques de la Croix* (Accademia). C'est en quelque sorte la première *veduta* de Venise, avec, au-delà du talent du chroniqueur, l'œil toujours un tantinet fantaisiste de l'artiste, à l'affût de tout détail vrai, prompt à mettre de l'humour dans sa représentation de la vie. Les années suivantes cependant le virent revenir à des thèmes religieux où, comme on l'a déjà dit, Carpaccio n'était pas au mieux de lui-même. Pourquoi ? Ennui de s'adonner à des thèmes mille fois rebattus ? C'est d'autant plus possible qu'il ne se risqua guère à se mesurer avec ses grands rivaux en la matière, Giovanni Bellini, Alvise Vivarini ou Cima da Conegliano. Seule sa *Sacra Conversazione* d'Avignon, vers 1500, mérite l'attention, non point pour sa mise en place des figures qui cherche en vain à être originale, mais pour son paysage urbain au bord d'un fleuve dont les éléments semblent empruntés à Vérone, Vicence et autres cités de Vénétie, et surtout pour l'étonnante arcade de rochers qui surplombe l'ensemble. Voilà de nouveau Carpaccio à son aise dans un site qu'il a peuplé d'arbustes, d'animaux et de moines, sans compter une improbable passerelle. Mais le peintre retrouva bientôt une commande à sa mesure grâce à la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, vouée à la dévotion des saints Geromino, Trifone et Giorgio, lorsqu'elle lui demanda neuf toiles consacrées à la vie desdits saints. 994 992

Exécutées de 1502 à 1507, ces toiles présentent d'abord l'intérêt d'être demeurées en place (même si elle furent transférées de l'étage au rez-de-chaussée) et de constituer l'un des rares décors de l'époque subsistant aujourd'hui. Le début du cycle est évangélique avec la *Vocation de saint Matthieu* et la *Prière au jardin des Oliviers*, sujets traditionnels qui n'inspirèrent guère Carpaccio. En revanche, les trois toiles suivantes, destinées à illustrer la vie de saint Jérôme, comptent parmi les plus inventives du peintre. La fuite des moines dans la cour du couvent peuplé d'animaux divers, lors de l'*Arrivée de saint Jérôme et de son lion*, n'est pas seulement burlesque, car à leur panique répondent, disposés en oblique dans un arrière-plan ensoleillé, des bâtiments, des 997

994. Vittore Carpaccio, *Le Miracle des reliques de la Croix.* 1494. 365 x 389 cm. Venise, Accademia.

arbres et des figures qui attirent irrésistiblement notre regard. Tout dans ce tableau, jusqu'au plus petit détail, semble en mouvement. Les *Funérailles de saint Jérôme* prennent aussi place devant une cour enrichie d'une lumière chaude où vaquent différents animaux, dont l'inévitable lion cher au saint, qui rugit son chagrin. Devant la *Vision de saint Augustin* qui, selon la légende, croit entendre saint Jérôme lui prédire sa mort, on est, comme dans le *Songe de sainte Ursule*, en présence d'un chef-d'œuvre de silence. L'image du cabinet d'études qui contient, outre des livres, les objets les plus variés, de l'astrolabe à la partition musicale, sans que soit jamais rompue l'unité de la composition, constitue une parfaite représentation de l'ambiance où devait se plaire l'humaniste amoureux de calme et de beauté. Des quatre dernières toiles, où ne manquent pas des morceaux d'une délicieuse fantaisie, seul le *Saint Georges en lutte avec le dragon* est à la hauteur des trois précédentes : Carpaccio paraît avoir voulu y mettre en œuvre à la fois sa faculté d'inventer des formes et son imagination fantastique. Le peintre nous offre là, sans retenue aucune, une vision aussi mystérieuse que plausible de cet événement légendaire. Cependant, ni le sanglant affrontement ni les restes épars des victimes du monstre ne nous cau-

995. Vittore Carpaccio,
Légende de sainte Ursule : l'arrivée des ambassadeurs.
1495.
275 x 589 cm.
Venise, Accademia.

996 et 996 bis.
Vittore Carpaccio,
Chasse sur un lagon.
et *Deux Femmes*
sur une terrasse.
Vers 1490.
170 x 64 cm. Malibu,
J. Paul Getty Museum
et Venise, Museo Correr.

997. Vittore Carpaccio, *L'Arrivée de saint Jérôme et de son lion.* 1502-1505
141 x 211 cm. Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.

sent la moindre émotion. Et l'on reste comme un peu éberlué en pensant que Carpaccio ne semble guère avoir attiré l'attention des autorités publiques, ni trouvé de commanditaires dans les milieux cultivés de la cité des Doges.

Il était voué à une clientèle relativement populaire, peu capable en l'occurrence d'apprécier son originalité formelle, au-delà de l'imagerie spectaculaire. Il ne jouissait pas comme Gentile du nom prestigieux des Bellini, et passait déjà pour un illustrateur. Il continua donc d'être le fournisseur d'un certain nombre de *scuole* et s'il s'y montra parfois digne de lui-même, il laissa de plus en plus à sa *bottega*, dont ses deux fils Benedetto et Pietro, le soin d'honorer ses nombreuses commandes. Le cycle de la *Vie de la Vierge*, en 1504-1508, pour la Scuola degli Albanesi, dispersé entre Bergame, Milan et Venise (musée Correr et Ca d'Oro) ou le cycle de la *Vie de saint Étienne*, en 1511-1514, réparti entre Berlin, le Louvre, Milan et Stuttgart, ne laissent pas un souvenir inoubliable. Quant aux nombreuses *pale* qu'il exécuta entre 1507 et 1523, leur manière date des années 1480-1490 !

On est d'autant plus surpris par deux tableaux qu'il peignit aux alentours de 1510. Car si sa *Méditation sur la Passion du Christ* (New York) et sa 1000
Lamentation sur le Christ mort (Berlin) sont singulièrement démodées, dix ans après l'apparition de Giorgione, avec leurs références tardives à Mantegna et aux Ferrarais, ces œuvres sont fascinantes par leur imagination et par la recherche tant picturale qu'épigraphique qu'elles supposent chez le peintre ou ses commanditaires. Quant au célèbre *Portrait* 998
d'un jeune chevalier (Madrid, collection Thyssen), il témoigne, dans un domaine où Carpaccio n'était guère réputé, d'une liberté d'invention dont le portraituré est, à dire vrai, moins l'objet que le décor fleuri, peuplé d'animaux et d'un château sur lequel pousse quelque folle végétation. En fait, il semble aujourd'hui qu'il s'agisse moins d'un portrait que d'un tableau à forte connotation symbolique, peut-être une exceptionnelle commande publique. Mais surtout ce chef-d'œuvre isolé témoigne d'un échange inattendu entre Carpaccio et Dürer qui séjourne à Venise en 1505-1507.

LES VISITEURS DE VENISE

Carpaccio occupait un sommet, non point par le caractère narratif d'une large partie de son œuvre, mais par sa vivacité, sa richesse chromatique et surtout par son art à unir, dans ses meilleurs moments, la fertilité de l'imagination et l'intelligence de la tradition. On n'en est que plus frappé par sa relative solitude, volontaire ou non, et le peu d'attention

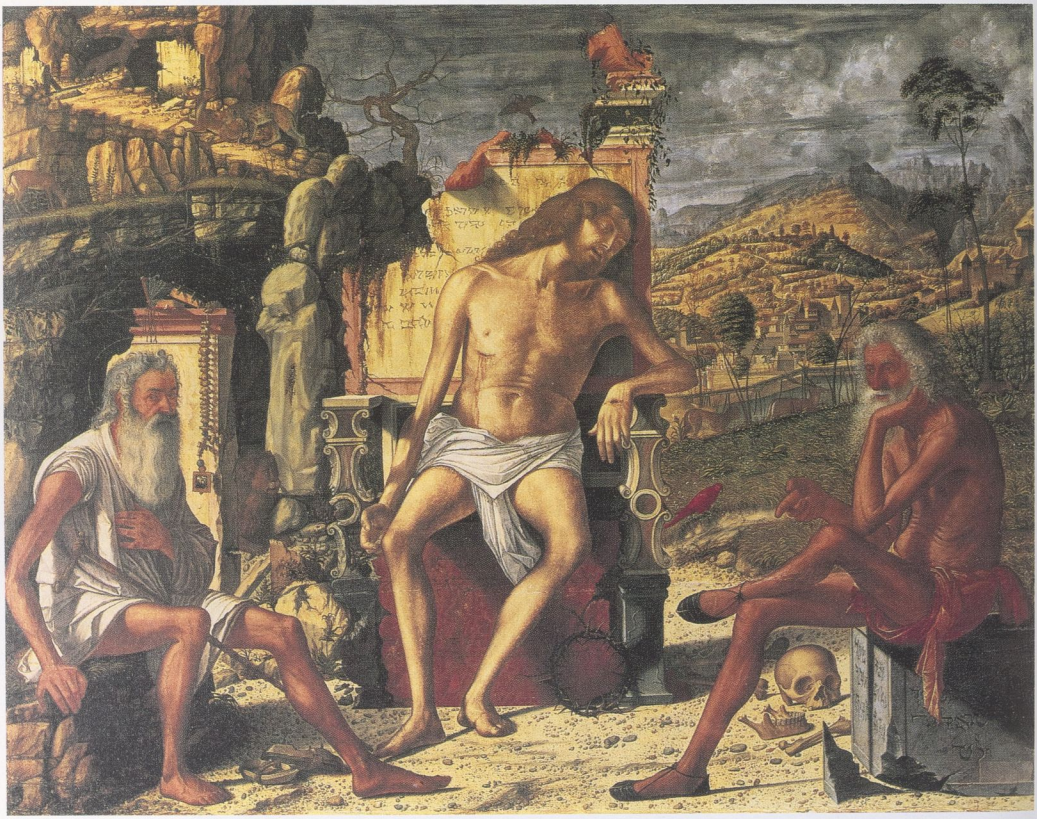
qu'il prêta durant ses années les plus fécondes à l'accueil réservé par Venise à un certain nombre de visiteurs plus ou moins célèbres.

Ainsi Perugino, au faîte de sa gloire, fut-il invité par le Sénat vénitien ; il effectua trois séjours sur la lagune entre 1494 et 1507. C'est l'époque où il peignit l'une de ses meilleures œuvres, la *Lamentation sur le Christ mort* (Florence, Palazzo Pitti), et surtout le *Portrait de Francesco delle Opere* (Offices), incontestable chef-d'œuvre de la *ritrattistica*, à mi-chemin d'Antonello et de Raphaël. Peut-être laissa-t-il à Venise la *Pietà* (Williamstown) où l'on peut observer l'influence de Bellini. C'est aussi l'époque où, à Bologne, Lorenzo Costa se rallia au *stile dolce* péruginesque. Quel fut l'impact à Venise de la grâce protoclassique, on ne saurait le dire avec précision, mais elle dut toucher le tout jeune Giorgione, âgé de dix-sept ans peut-être. Au même moment arriva un autre jeune, Andrea Solario, peintre lombard qui n'avait pas encore subi l'influence de Vinci auquel il se rallia plus tard : c'est peut-être le premier artiste *forestiero* à devenir, pour quelque temps, un peintre vénitien. Peu après lui, un second lombard, Giovanni Agostini di Lodi, passé de Foppa à Vinci, apporta vraisemblablement à Venise un avant-goût des principes léonardesques. Son *Lavement de pieds* (Venise), daté de 1500, fut sans doute précédé d'autres ouvrages pour des églises vénitiennes.

Cependant, plus important sans doute fut le premier séjour de Dürer dans la cité des Doges en

998. Vittore Carpaccio, *Portrait d'un jeune chevalier.* 1510.
218 x 151 cm. Madrid, collection Thyssen-Bornemisza.

999. Vittore Carpaccio, *La Vision de saint Augustin.* 1505-1507.
141 x 211 cm. Venise, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni.



1000. Vittore Carpaccio, *Méditation sur la Passion du Christ.* Vers 1508-1510. 70,5 x 86,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, John Stewart Kennedy Fund.

1001. Albrecht Dürer,
La Fête du rosaire.
1506.
162 x 194,5 cm.
Prague, Narodní Museum.

1494-1495. Tandis que de son côté il étudiait la peinture vénitienne avec une ardeur qui bouleversa sa vision nordique (perspective, traitement du nu, curiosité pour la nature, etc.), les Vénitiens, eux, ouvraient les yeux, notamment à travers la diffusion de ses gravures, sur les ressources de l'expressivité, et découvraient la liberté que confère au peintre son pouvoir d'introspection : l'*Autoportrait* de Dürer (Louvre) date de 1493. Lorsqu'il revint à Venise en 1506, il fit, avec sa *Fête du rosaire* (Prague), une démonstration irrécusable de son lyrisme effervescent et de son coloris lumineux, rigoureusement soumis aux lois de la perspective – ce qui lui valut l'admiration de Bellini. Mais entre-temps, Bosch (lui-même, sinon quelques-unes de ses œuvres) et Vinci avaient effectué de brefs séjours à Venise (le premier vers 1495, le second en 1500), qui fomentèrent les commencements de Giorgione.

De Vinci, les peintres vénitiens, attachés depuis vingt-cinq ans au canon antonellesque, apprirent sa manière de traiter le portrait comme une relation directe et personnelle de l'artiste avec son modèle. Son coloris atténué par le jeu du clair-obscur, sa recherche de l'émotion par l'harmonie des formes ne durent pas passer inaperçus non plus. Le premier à percevoir cette quête d'une beauté à la fois idéale et mystérieuse fut assurément Giorgione, autre visiteur de Venise – Castelfranco Veneto, où il est né, se trouve sur la *terraferma,* à cinquante kilomètres de là. Lequel conférà bientôt à la beauté féminine un épanouissement charnel qui triomphera ensuite chez Sebastiano Luciani et chez Titien. Cependant, de Bosch autant que de Vinci, Giorgione apprit aussi l'attrait de la laideur, ou plus précisément l'observation de la réalité vécue telle que la révèle dans toute sa *terribilità* son *Portrait de vieille femme* (Venise), peint peut-être vers 1500. Ainsi, tandis que de Bellini à Carpaccio, Venise achevait d'assimiler les conquêtes de Piero della Francesca et d'Antonello da Messina, le très précoce Giorgio da Castelfranco, regardant passer successivement Perugino, Bosch et Vinci, devint entre 1495 et 1500 le prodigieux initiateur de la Renaissance vénitienne. En quelques années, on le vit glisser des sujets traditionnels (Moïse, Salomon, *Sacra Conversazione,* Sainte Famille, Adoration des Mages, etc.), peints dans un climat bellino-péruginesque, à une thématique toute personnelle où dominent les portraits et les petits groupes de figures habités les uns et les autres par le rêve et la méditation.

On sait que l'extrême rareté des documents et les querelles d'attribution et de chronologie qui en sont la conséquence ont rendu difficile l'appréciation du rôle de Giorgione. Sa mort à trente-deux ou trente-trois ans, quand Bellini pouvait, lui, fêter ses quatre-vingts ans, a parfois conduit à ne voir chez lui que le

1002

1001

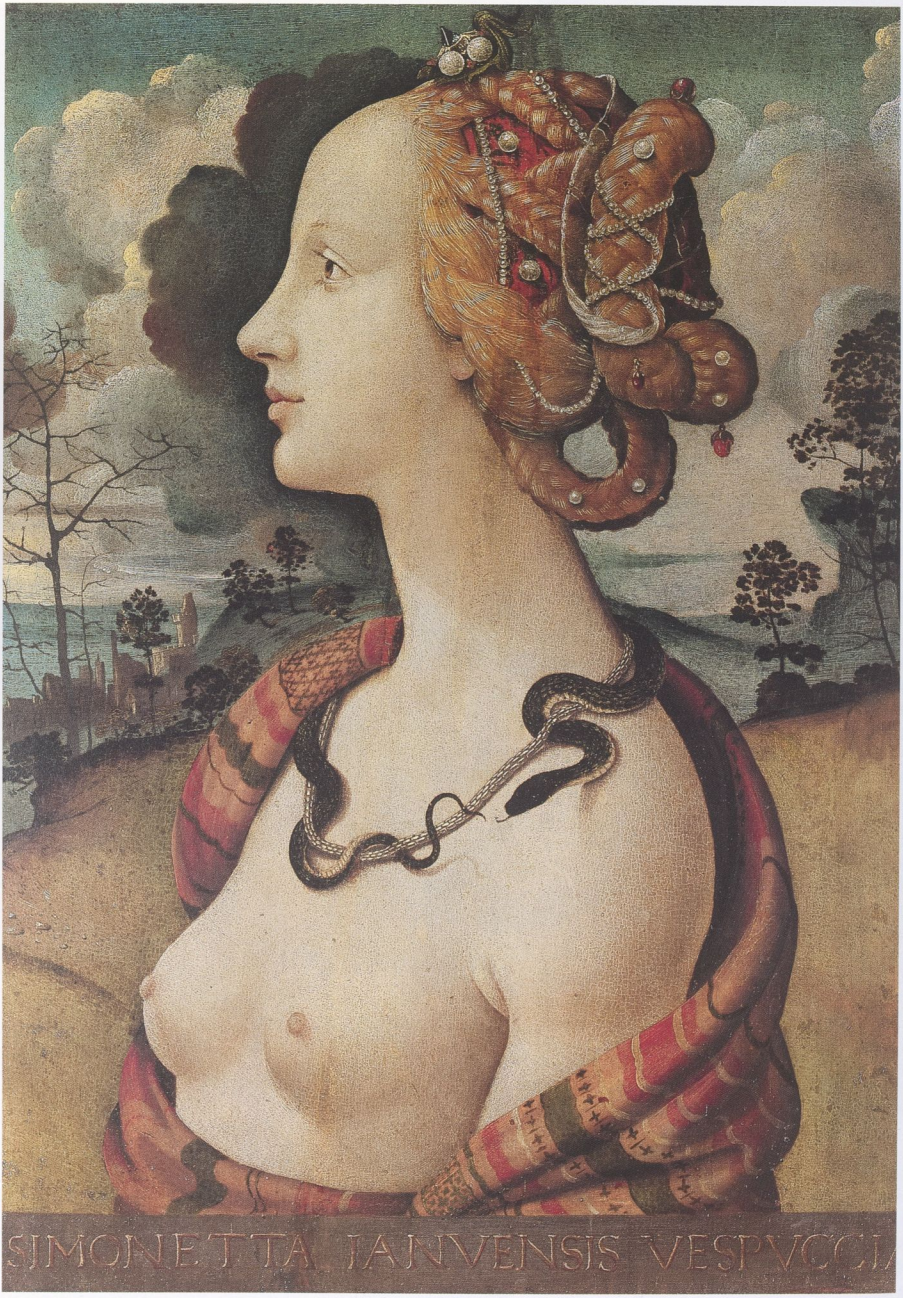
1002. Albrecht Dürer, *Autoportrait.* 1493. 56,5 x 44,5 cm. Paris, musée du Louvre.

1003. Giovanni Agostino da Lodi, *Le Lavement de pieds.* 1500. 132 x 111 cm. Venise, Accademia.

précurseur de Titien. C'est méconnaître l'autonomie qu'une poignée d'œuvres font soudain, en quelques brèves années, conquérir à la peinture : *les Trois Âges de l'homme* (Florence, Palazzo Pitti), vers
04 1500-1501, *la Tempête* (Venise, Accademia), vers 1502-1503, *les Trois Philosophes* (Vienne), vers 1504-1505, ouvrent à l'exploration picturale un champ dont Leonardo s'était contenté jusqu'alors d'indiquer la direction. Les significations philosophico-symboliques de ses ouvrages importent moins ici que la révolution formelle qu'ils introduisent. Soit la *Tempête* dont le sens énigmatique a donné lieu à d'innombrables interprétations – la dernière en date, de Salvatore Settis, est fort subtile : nous aurions devant nous Adam et Ève après la malédiction divine, Adam en élégant costume vénitien, méditant sur la mort, face à Ève se relevant à peine de sa première maternité... Ces considérations exégétiques obscurcissent l'action déterminante de ce tableau germinal, à savoir la liberté avec laquelle le peintre en orchestre les effets optiques. Il ne peint pas un paysage, il peint un tableau sorti de son imagination, un tableau où tout est insolite : la composition n'obéit qu'à sa fantaisie, et les figures, la nature, les architectures ne sont pas telles qu'il les a vues, mais telles qu'il les a voulues.

C'est là une pure invention picturale qui annonce bien la fin d'une époque où le peintre demeurait soumis aux normes d'un répertoire et aux exigences des commanditaires, et le début des temps nouveaux où le « génie » de l'artiste prendra de plus en plus de distance avec le contexte social où il exercera. Titien s'empara aussitôt de cette indépendance, mais que le *Concert champêtre* du Louvre puisse aujourd'hui lui être attribué n'ôte rien à Giorgione sans qui ce tableau n'eût pas été concevable. L'autonomie de l'art commença avec la sensualité de la forme – ici quand le peintre s'abandonne à son désir d'imaginaire.

1004. Giorgione, *La Tempête.* 1502-1503 (?). 68 x 59 cm. Venise, Accademia.


SIMONETTA IANVENSIS VESPVCCI

XLI
Le grand rendez-vous

Leonardo da Vinci ne s'attarda peut-être pas à Venise, mais il passa cinq ans (entrecoupés d'une escapade militaire !) à Florence où il arriva le 24 avril 1500. L'accueil qu'il y reçut, au bout de presque vingt ans d'absence, fut à la mesure des changements intervenus depuis la disparition du Magnifico Lorenzo en 1492 : agitation politique et religieuse suscitée par les imprécations de Savonarole, et incertitude, sinon insatisfaction, engendrée par l'hétérogénéité des styles que proposaient les peintres florentins de la dernière décennie. Le classicisme si longuement réfléchi de Leonardo, la grâce idéale qu'il poursuivait plus ou moins inconsciemment à travers ses incessantes études, les Florentins n'y étaient pas préparés lorsqu'il était parti. Or voici que ses conceptions artistiques trouvaient soudain un écho que l'ex-jeune prodige n'avait jamais connu, pas même à Milan. Le carton de *Sainte Anne, la Madone et l'Enfant* qu'il exhiba provoqua un véritable enthousiasme populaire. Le peintre… n'y répondit pas. Pourquoi ? Eh bien, comme l'écrivit alors l'agent d'Isabella d'Este qui l'assaillait de demandes incessantes de la part de sa maîtresse, Leonardo était « si occupé à ses travaux mathématiques que la vue d'un pinceau le met de mauvaise humeur ».

Selon le même correspondant, Leonardo venait cependant d'entreprendre une *Madone à l'Enfant*, connue aujourd'hui par une copie d'atelier. Mais, en fait, notre « génie universel » s'était toujours rêvé homme d'action, d'où ses activités extra-artistiques pour les Sforza. Or Cesare Borgia, qui tentait de se tailler un royaume en Romagne, lui avait proposé de l'engager comme ingénieur militaire. Leonardo s'était empressé d'accepter. De mai 1502 à mars 1503, il se mit donc au service du condottiere (dont il dessina le portrait sous trois angles, conservé à Turin), et conquit à ses côtés Arezzo puis Urbino ! Il y fit connaissance de l'envoyé de la république florentine, Nicolò Machiavelli (lequel, on le sait, trouva bon de prendre Cesare Borgia comme modèle du *Prince*), qui devint un précieux ami. Après cette équipée, Leonardo revint à Florence où, de façon inattendue, il allait connaître pendant trois ans sa période picturale la plus productive.

Le sourire de Mona Lisa est, comme l'écrivit Kenneth Clark, « le suprême exemple de cette complexe vie intérieure, saisie et fixée dans une matière durable ». Vasari disait déjà : « Ses yeux limpides avaient l'éclat de la vie [...] son nez avec ses merveilleuses narines, rose et tendre, était la vie même ». Et il ajoutait : « L'exécution de ce tableau est à faire trembler de crainte le plus vigoureux des artistes, quel qu'il soit. » Il s'agissait là bien sûr de l'un des nombreux potins de Vasari qui n'était pas né lorsque Vinci peignit la *Joconde*, et ne la vit jamais car elle fut emportée toujours inachevée en 1506 à

974

1006. Sandro Botticelli, *Histoire de Lucrèce*, détail. 1500.
80 x 178 cm. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

page ci-contre :

1005. Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci*. Vers 1480-1485.
57 x 42 cm.
Chantilly, musée Condé.

1007. Sandro Botticelli, *Pietà*. Vers 1495. 107 x 71 cm. Milan, Museo Poldi-Pezzoli.

Milan, puis à Rome et pour finir en France. À l'époque, Vinci peignit aussi une *Léda* connue seulement par une copie de Cesare da Sesto, et peut-être un *Christ parmi les Docteurs* dont s'inspira Luini. Mais, surtout, reconnaissance suprême des Florentins, il reçut une commande de la seigneurie à laquelle Machiavel ne fut sans doute pas étranger : la grande fresque de la *Bataille d'Anghiari* qui, avec celle de la *Bataille de Cascina* ordonnée peu après à Michel-Ange, devait constituer ce que l'on a appelé la *scuola del mondo*[1] pour les artistes de la génération suivante – dont Raphaël, qui arriva à Florence à l'automne 1504, au moment même où ses deux aînés entraient en compétition.

Cette compétition qui inaugurait officiellement la « manière nouvelle » et la haute Renaissance romano-florentine s'acheva par le forfait des deux parties ! Lors de cette extraordinaire rencontre, Florence n'était cependant pas devenue un désert pictural, loin de là. Il y régnait plutôt, dans les années 1490, une sorte de fermentation. La virtuosité linéaire de Botticelli penchait parfois vers un pieux pathétisme tandis que le vieux compagnon de Vinci, Lorenzo di Credi, héritier de Verrocchio, à la tête d'un atelier très actif, s'efforçait de maintenir la tradition du fini aussi harmonieux que méticuleux, avec un talent constant. Aux amateurs de nouveautés, voire d'insolite, Filippino Lippi, élève de Botticelli, offrait des évocations étranges du monde antique avec des ouvrages souvent d'une grande complexité décorative qui lui donnaient parfois prétexte à de folles divagations. Piero di Cosimo, lui, décrivait l'Antiquité comme une ère de rudesse et de violence à travers des tableaux fantastiques qu'il peignait avec une exceptionnelle précision réaliste. À côté de ce quatuor, Perugino avait un atelier à Florence dont la réputation était accrue par les commandes qu'il recevait d'Italie du Nord. Par ailleurs, son élève, Pinturicchio, connaissait à Rome, à Pérouse et à Sienne un succès qui rappelait celui de Gozzoli. Mais dès 1488, le jeune Michelangelo Buonarroti, âgé de treize ans, entrait comme apprenti dans la *bottega* de Ghirlandaio, avant d'aller un peu plus tard étudier la sculpture dans le jardin médicéen de San Marco.

DERNIÈRES ARABESQUES

La mort de Lorenzo atteignit moins Botticelli que le climat de fanatisme religieux entretenu par les prédications du dominicain Savonarole. À partir de 1491, celui-ci se mit à dénoncer avec véhémence la domination des Medici, la corruption de l'Église, la légèreté des mœurs. Un véritable réquisitoire contre l'humanisme florentin, en particulier contre ses symboles allégoriques, ainsi que contre l'orgueil patricien qu'illustraient les fresques de Ghirlandaio. En 1497, ses prêches aboutirent ainsi à la destruction par le feu de nombre de tableaux, statues, livres, etc., jugés immoraux. Non point que Savonarole condamnât en bloc les arts figuratifs : il souhaitait seulement un retour à l'austérité. Le classicisme florentin au début du Cinquecento devait répondre en partie à ces exigences, avec la sobriété d'un Fra Bartolomeo, par exemple. Mais pour l'heure, il semble que ce fut Botticelli qui se montra le plus sensible aux invectives du moine, lequel finit par se faire condamner pour hérésie, et par grimper sur un bûcher installé Piazza della Signoria en 1498. En fait, rien n'indique que Botticelli eût sombré dans la dévotion, encore moins dans le fanatisme. Il avait la cinquantaine, âge assez avancé pour

1. « L'école du monde. »

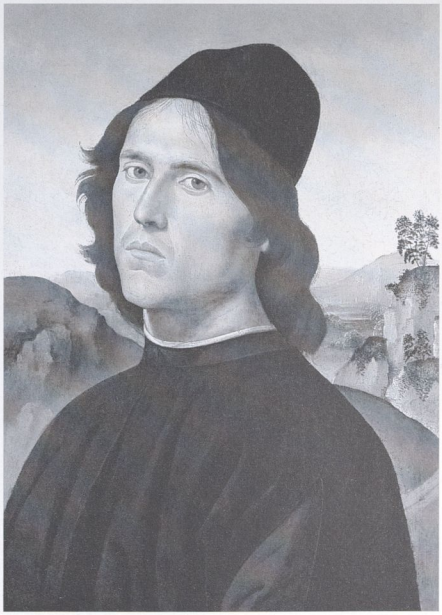
l'époque, et son imagination profane avait bien sûr cessé d'être stimulée par les hôtes de la villa Careggi. Quoi qu'il en fût, plusieurs tableaux tardifs montrent que, quand il le voulait, sa vivacité était restée entière.

Son *Histoire de Virginie* (Bergame) et son *Histoire de Lucrèce* (Boston, Gardner Museum), exécutées pour les Vespucci, sont œuvres d'un dessinateur toujours allègre et d'un esprit inventif qui savait encore mettre son dynamisme linéaire au service d'une composition spacieuse et variée. Dans l'*Histoire de Virginie*, on ne compte pas moins de six groupes qui se succèdent à l'intérieur d'une basilique florentine pour nous narrer l'infortune de l'héroïne, son sacrifice, et la vengeance que réclame son père ; on y trouve plus de cinquante personnages ; tout est agité, et rien n'est confus. L'*Histoire de Lucrèce* est traitée aussi vivement, en trois scènes symétriquement disposées devant une architecture évoquant le Forum romain. Comme dans les panneaux de *Nastagio degli Onesti*, près de vingt ans plus tôt, il est évident que Botticelli attachait la plus grande importance – la plus grande passion, dirais-je – à la virtuosité de la composition. Sa main en imposait le rythme, en engendrait les formes, puis il abandonnait parfois l'achèvement de ces ouvrages « matrimoniaux » à son atelier. Ce qui lui importait, c'était seulement d'affirmer la suprématie de l'idée et sa traduction par le dessin. Et par là même, sa propre primauté au moment même où elle vacillait.

Sa dernière œuvre peut-être, vers 1500-1505, fait triompher son habileté à juxtaposer des scènes tout au long d'un panneau, avec des perspectives multiples, sans qu'il en résulte une quelconque dislocation. Les quatre larges tableaux ayant pour sujet *Vie et miracles de saint Zénobie* (trois à Londres, un à Dresde) présentent avec une frappante clarté différents épisodes miraculeux – jusqu'à trois par panneau – dont les participants sont unis, peut-on dire, par un rythme linéaire toujours aussi intense. Zénobie était le premier saint de Florence – comme Ambroise l'était à Milan. La flexibilité du dessin botticellien enchaîne les figures avec d'autant plus d'impétuosité que l'action se déroule dans le cadre d'architectures typiquement florentines, d'une impeccable netteté. Botticelli n'avait rien perdu de sa *vista*.

Cependant, au début des années 1490, il avait peint deux *Pietà* (Munich, vers 1491 ; Milan, musée Poldi-Pezzoli, vers 1495) où l'on a diagnostiqué, à la suite de Vasari, les symptômes d'une « crise spirituelle ». Devant l'audience populaire que Savonarole commençait alors à rencontrer, le Magnifique n'avait pas cru nécessaire d'intervenir malgré les attaques dont il était personnellement l'objet. Quoi qu'il en fût, Botticelli resta jusqu'en 1497 l'artiste favori de Lorenzo di Pierfrancesco (lequel fut aussi l'un des premiers commanditaires de Michelangelo)

1008. Sandro Botticelli, *La Nativité*. 1500. 108,6 x 74,9 cm. Londres, National Gallery.



1009. Lorenzo di Credi, *Autoportrait*. 1488. 46 x 32,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Collection.

1010. Lorenzo di Credi, *L'Annonciation.* Vers 1480.
71 x 88 cm. Florence, Offices.

1011. Filippino Lippi, *Saint Thomas confondant les hérétiques,* détail. 1488-1493.
Rome, église Santa Maria sopra Minerva.

1012. Filippino Lippi,
La Vision de saint Bernard.
Vers 1484.
210 x 195 cm. Florence, Badia

pour qui il avait jadis fait œuvre païenne. Il lui fallait maintenant montrer que la ligne botticellienne, dont la souplesse atteignait parfois les limites de la contorsion, savait s'adapter à la sobriété d'une pietà. Celle de Munich est quelque peu frigide : elle n'éveille guère d'émotion, ni religieuse ni esthétique. Celle de Milan, en revanche, avec ses formes entrelacées annonçant le maniérisme, fut admirée à juste titre par Vasari. Le mouvement, sinon le sentiment, en est passionné, la maîtrise du dessinateur à son comble. Dans le prolongement du cadavre, il faut voir cette sainte femme accroupie dans une robe rouge, tenant dans ses mains les pieds du Christ, avec son visage aux yeux clos et les tresses de sa chevelure échappant de son voile. Une seconde sainte femme est enfoncée dans son manteau, une troisième tendrement penchée vers Jésus dont elle soutient la tête, cependant que la main de la Vierge tombe sur son épaule... Le regard s'attarde ici, puis là, et l'on n'en finit pas d'admirer le brio du dessinateur, sans trop savoir s'il s'agit d'art pour l'art ou de mysticisme aigu.

1007

Restent deux petits tableaux tardifs, la *Crucifixion* du Fogg Art Museum, vers 1499-1500, et la *Nativité* de Londres, la seule œuvre signée et datée, fin 1500, par Botticelli. Ces toiles révèlent en effet comme une inquiétude religieuse. De là à les qualifier de « savonaroliennes »... En fait, elles furent peintes après l'exécution de ce prédicateur fanatique, alors que Florence connaissait la lutte des factions et Rome le règne des Borgia. Il semble qu'elles expriment la méditation plus ou moins morose d'un homme vieillissant. Certes la *Crucifixion*, en mauvais état, avec sa Madeleine prosternée pieds nus devant la Croix, les yeux levés vers un ange également pieds nus, brandissant une épée dont il s'apprête à frapper une bête démoniaque, a une signification rédemptrice qu'explicite la vue de Florence (pécheresse !) à l'arrière-plan. Mais le plus surprenant est ici la solennité de Botticelli : aucune virtuosité dans cet ouvrage qui en appelle au repentir. La *Nativité* répondait aux mêmes fins salvatrices, mais avec un coloris intense et varié, et une ribambelle d'anges dont trois, en bas du tableau, embrassent trois hommes non identifiés, tandis qu'alentour s'enfuient ou se noient de minuscules démons. L'inscription en grec placée en haut de cette toile se réfère explicitement aux « troubles de l'Italie » et indirectement à une prophétie de l'Apocalypse, appliquée en l'occurrence à l'Église. Admirons cependant avec quel emportement Botticelli applique ici toutes les ressources de sa ligne infaillible, en faisant virevolter d'une manière presque convulsive les robes des anges. Cette ardeur, pour ne pas dire cette rage, avait trouvé quelque temps auparavant, vers 1495, une bonne occasion de s'exprimer dans l'illustration de *La Divine Comédie*, demandée par Lorenzo di Pierfrancesco. On aurait pu s'attendre à des évocations mystiques, voire frénétiques, de l'*Inferno* par exemple. Or chaque scène est traitée avec autant de minutie que de fraîcheur. Point de déréliction.

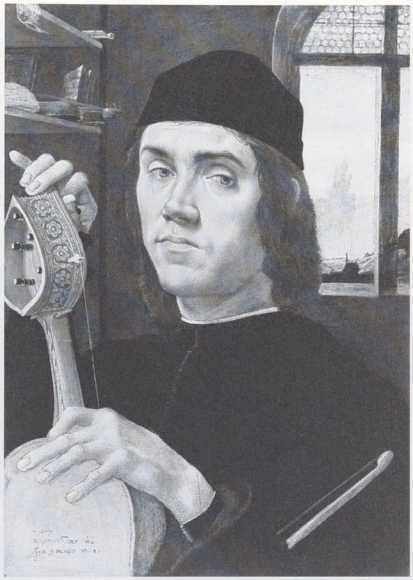
1008

1013. Lorenzo di Credi, *Ginevra de' Benci* (?). Vers 1490-1495 (?). 58,7 x 40 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, legs Richard de Wolfe Brixley.

1014. Lorenzo di Credi, *La Vierge adorant l'Enfant*. Vers 1480-1485. 86,4 x 60,3 cm. Londres, National Gallery.

Ainsi les dernières années de Botticelli nous apparaissent-elles lourdes de contradictions : d'un côté des ouvrages d'une religiosité exacerbée, de l'autre des panneaux narratifs pleins d'imagination et de vivacité. Ceci au moment où Leonardo était de retour, où Michel-Ange faisait des débuts fracassants (en 1504, Botticelli fit partie de la commission chargée de choisir le futur emplacement de son *David*), et où le jeune Raphaël arrivait à Florence. Son atelier continuait cependant de produire maintes répliques. À sa mort, en 1510, il laissa derrière lui nombre de tableaux, plus de cent dessins, dans un style reconnaissable entre tous, que maints suiveurs (on compte plus d'une centaine d'ouvrages attribués à la *bottega* ou à l'« école » de Botticelli) imitèrent – hommage à la force de la vision quelque peu aristocratique qui l'avait inspiré pendant plus de trente ans, après ses débuts auprès de Filippo Lippi.

On ignore ce que, dans les années 1500, cet apôtre de la liberté païenne pensa du *sfumato* léonardien ou de la passion michelangélesque pour le nu. Mais s'il avait espéré quelque temps atteindre à l'éternelle beauté, ce fut pour découvrir, à la fin de sa vie, que celle-ci avait d'autres amants.

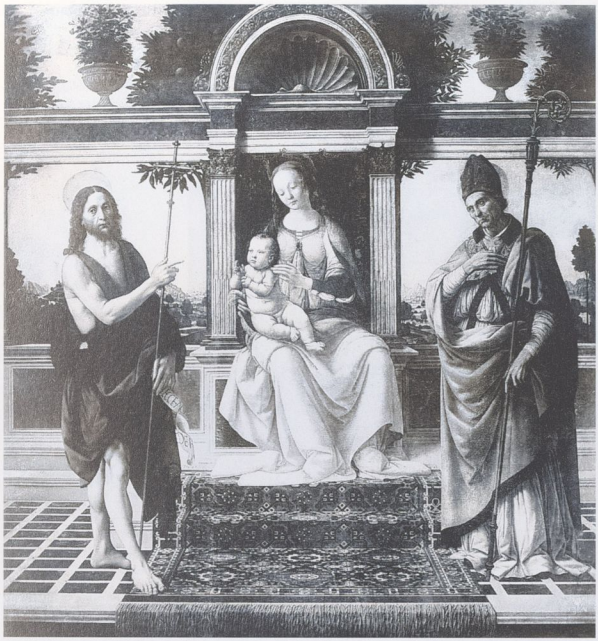


1015. Filippino Lippi, *Portrait d'un musicien.* Vers 1483. 51 x 36 cm. Dublin, National Gallery of Ireland.

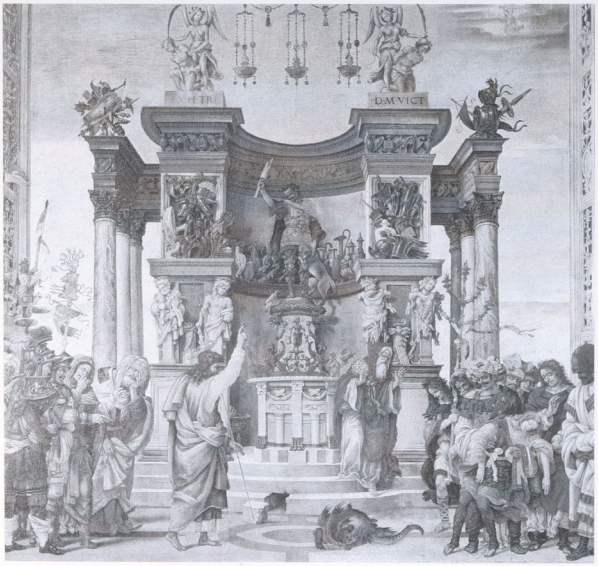
1016. Filippino Lippi, *« La Derelitta ».* Vers 1475. 47 x 41,5 cm. Rome, Galleria Pallaviccini.

UNE GLORIEUSE TRADITION QUI N'EN FINIT PAS

À la fin du Quattrocento, on l'a constaté à travers les antinomies des ultimes années de l'art botticellien, Florence connaissait un évident conflit artistique entre une profonde tradition chrétienne, qui perdurait en dépit des crises de l'Église, et son aspiration à une description rationnelle de la réalité. Mais subjectivité spirituelle et objectivité naturaliste s'opposaient moins qu'elles ne s'interpénétraient. Leonardo avait été le premier à tenter de concilier les résultats de l'observation et de l'expérience avec l'expression de sentiments intimes. Pendant son absence, outre Botticelli, les ateliers florentins avaient offert des opportunités plus que diverses. Celui de Cosimo Rosselli, avec ses nombreux collaborateurs, était de loin le plus actif dans la production d'ouvrages de dévotion qui proposèrent jusqu'à la fin du siècle une interprétation prosaïque des thèmes sacrés. C'est pourtant lui qui eut pour élève le « fantasque » Piero di Cosimo en 1480-1481 – celui-ci l'assista du reste dans l'exécution de ses fresques à la Sixtine. Piero di Cosimo devait se révéler le peintre le plus imaginatif et le plus intelligent de la transition entre Quattrocento et Cinquecento. La disparition prématurée de Ghirlandaio en 1494 avait mis fin aux décors où les grandes familles patriciennes s'exhibaient jusque dans les églises.



1017. Lorenzo di Credi, *Vierge trônant entre saint Jean et saint Zénon.* 1485.
195 x 195 cm. Pistoia, Duomo.



1018. Filippino Lippi, *Saint Philippe chassant le démon du temple.* 1497-1502.
Florence, église Santa Maria Novella.

Filippino Lippi était devenu le seul véritable héritier de Botticelli, après avoir été son très proche collaborateur de 1472 à 1480. Outre ses tableaux pleins de vivacité, il faisait preuve d'une singulière capacité narrative qui lui valut d'aller travailler à Rome en 1488 d'où il ramena un penchant assez bizarre pour l'« anticomanie ». Mais au moment où Leonardo est de retour, nous nous tournerons d'abord vers son ancien compagnon de jeunesse, Lorenzo di Credi, qui avait fait à son côté (Vinci étant son aîné de sept ou huit ans) son apprentissage dans la *bottega* très fréquentée de Verrocchio.

Doué d'un talent sûr et tout aussi précoce, Lorenzo di Credi réalisa en effet l'antithèse même du génie scrutateur et errant de Leonardo. Peu de peintres montrèrent une telle constance dans leur répertoire iconographique et dans la perfection de leur exécution. Lorenzo di Credi, lui, s'y obstina jusqu'en 1520, puis il renonça à la peinture et se retira dans un couvent jusqu'à sa mort en 1537. Cette régularité lui valut un dédain assez injuste de la postérité. Dès ses premiers ouvrages, les deux petites *Madone à l'Enfant* de Dresde et d'Ajaccio, vers 1480, il fit preuve d'une douceur et d'un raffinement qui devaient beaucoup à Leonardo (auquel elles furent jadis attribuées). Il existe à Oxford et Strasbourg des répliques de celle d'Ajaccio, qui indiquent que l'esprit de Credi était peu tourné vers l'invention, mais plutôt vers une recherche d'élégance stimulée par les exemples de Leonardo ainsi que de Botticelli. Cette recherche se manifesta peu après dans deux autres *Madone à l'Enfant* conservées ensemble à Turin et dans ses deux *Madone allaitant* (Mayence et Londres). Cependant, en 1482, Verrocchio partit pour Venise et lui confia l'exécution d'une *Vierge trônant entre deux saints* qui lui avait été commandée vers 1478 pour le Duomo de Pistoia. 1017
Conçue sans doute par Verrocchio, on a voulu y voir la main de Leonardo. Mais il semble plutôt que Lorenzo di Credi emprunta à Vinci. En fait, l'ouvrage achevé en 1485 témoigne du savoir-faire minutieux de Lorenzo, de son coloris lisse et froid, et Berenson n'eut sans doute pas tort d'y voir « l'esprit et la main de Credi dans chaque détail, mais d'un Credi sous l'influence de Leonardo ». Il en alla de même de ses panneaux de prédelle avec l'*Annonciation* (Louvre) et le *Miracle de saint Donato* (Worcester).

Cependant, peu porté sur les grands ouvrages, Lorenzo di Credi se fit une nouvelle spécialité dans le tableau de dévotion avec l'*Adoration de l'Enfant*, le plus souvent sous forme de Tondo (Karlsruhe ; Berlin ; Venise, Galleria Querini Stampalia), l'une des plus belles, à Londres, étant dans l'habituel format quadrangulaire. 1014 Son activité de portraitiste s'affirma également avec son *Autoportrait* (Washington) en 1488, avec le *Portrait de jeune femme* (Forlì) et surtout ce qui pourrait être un *Portrait de Ginevra de' Benci* (New York) : postérieur à celui de Leo- 1009 1013

1019. Filippino Lippi, *Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste.* 1497-1502. Florence, église Santa Maria Novella.

nardo, il est fortement inspiré par le chef-d'œuvre de Washington. Notons, pour prendre une juste mesure de son talent, que le *Portrait de Perugino* (Offices) qui lui était attribué est aujourd'hui considéré comme un portrait de Verrocchio exécuté par Raphaël ! Il nous faut enfin considérer l'unique ouvrage mythologique de Credi : sa *Vénus* (Offices), remarquable par son absence d'idéalisation, par ses formes larges et équilibrées et, soyons honnêtes, par le sentiment de vie sensuelle qui en émane. Mais cette œuvre fut sans lendemain car après la mort, en 1488, de Verrocchio auquel il était profondément attaché, les prophéties apocalyptiques de Savonarole et son appel à une humanité purifiée de ses péchés ne furent pas sans effet sur Lorenzo.

En 1492, il exécuta une *Sacra conversazione* (Offices) que Vasari considéra comme « le meilleur ouvrage que fit jamais Lorenzo » – un éloge qui pourrait s'appliquer aussi à l'*Annonciation* (Offices), pleine de la même grâce limpide. Revenant aux grands formats, Credi peignit ensuite l'*Adoration des bergers* (Offices), le *Baptême du Christ* (Fiesole, San Domenico), l'*Adoration de l'Enfant* (Florence, Accademia), *Saint François recevant les stigmates* (Ajaccio), et parvint ainsi au tournant de son siècle. Il devait encore exécuter de séduisantes *Vierge à l'Enfant* (Kansas City), et de beaux tondi avec l'*Adoration de l'Enfant* (Munich ; New York ; Naples), mais son succès avait entraîné un tel développement de son atelier que l'on compte par dizaines les répliques exécutées par ses collaborateurs. Parmi les œuvres qui lui furent propres, on peut mentionner la petite *Crucifixion* de Göttingen, vers 1508, au coloris léger, la très fine *Sacra Conversazione* de Dresde, ouvrage tardif, vers 1515, où l'on observe, comme toujours chez Credi, l'ordonnance traditionnelle de la composition, la netteté des formes – et l'absence d'invention.

On ne saura jamais ce que pensa Leonardo en retrouvant son vieux compagnon, champion incontesté d'une peinture affable, à l'inaltérable perfection technique, qui durant les vingt ans de son absence n'avait pas évolué d'un iota. On ignore tout autant sa réaction face aux fresques que Filippino Lippi acheva en 1502 (deux ans avant sa mort) à Santa Maria Novella. Commandées par Filippo Strozzi en 1487, les *Histoires de saint Jean l'Évangéliste et de saint Philippe* constituaient un singulier mélange où régnait un certain désordre spatial entretenu comme à dessein : les lignes s'enchevêtraient, les plans se chevauchaient, les figures s'agitaient – même les statues peintes semblaient bouger ! –, tandis que les architectures compilaient les éléments classiques, depuis les grotesques et les camaïeux imitant le marbre jusqu'aux voiles et aux péplums dont il affubla ses personnages, dans une

1018, 1019

évocation un peu folle de l'Antiquité. L'humanisme de Filippino Lippi, son assimilation de la culture antique lors de son séjour à Rome en 1488-1489, se situent à l'opposé de Mantegna, avec une débauche d'inventions plus ou moins bizarres dans l'ornementation : « Vases, sandales, trophées, bannières, cimiers, coiffures, harnais, armures, cimeterres, épées, toges, manteaux » fascinèrent Vasari qui découvrit sans doute là un ancêtre du maniérisme.

Filippino avait de qui tenir puisqu'en 1472, à quinze ans, après la mort de son père en 1469, il entra dans la *bottega* de Botticelli. Celui-ci le fit inscrire à la Compagnie de saint Luc et en fit son plus proche collaborateur jusque vers 1480. Il peignit ainsi un certain nombre de panneaux de *cassone* (Florence, musée Horne ; Chantilly ; Florence, Palazzo Pitti) à la manière de son maître : le plus remarquable en est la *Derelitta* (Rome, collection Pallavicini), dont l'attribution lui est encore parfois contestée sans raisons convaincantes. Il est probable que Filippino étudia également les premiers ouvrages de Leonardo, ce qui le confirma dans son penchant pour un dessin subtil, ainsi que quelques tableaux flamands d'où il tira son goût des détails et des paysages lumineux. Son *Adoration des Mages* (Londres), son *Adoration de l'Enfant* (Offices), son *Portrait d'un jeune homme* (Amsterdam) et son *Portrait d'un musicien* (Dublin) montrent sa rapide maturation. Ses capacités furent, du reste, vite reconnues puisqu'il fut chargé en 1481-1483 de compléter (près de soixante ans après !) les fresques inachevées de Masaccio à Santa Maria del Carmine. Il accomplit ce travail plus qu'honorablement, en adaptant son style à la sévérité masacciesque, tout en y insérant les portraits de Botticelli et de Pollaiolo, ainsi que, à deux reprises, son autoportrait. Mais c'est peut-être avec les deux tondi de son *Annonciation* (San Gimignano), vers 1484, que son lyrisme, sinon sa fantaisie, apparut enfin sans restriction.

Cependant, en 1486, la commande de la *Vision de saint Bernard* (Florence, Badia) allait lui permettre de faire une véritable démonstration de son talent à fusionner un dessin d'une grande précision analytique et un chromatisme sonore et varié. Il en résulta une composition à la fois abondante et claire où coexistent la grâce sublime de l'apparition de la Vierge entourée d'anges attentifs, la surprise extatique de saint Bernard, le portrait du commanditaire, la présence des moines au second plan, le paysage imaginaire et les natures mortes de manuscrits et livres. Tout est traité avec un soin extrême mais sans excès de minutie. La ligne botticellienne est comme atténuée par un emploi plus pénétrant du coloris et par une vision plus ample de l'homme et de la nature. On est là devant une approche certes éloignée de la *Vierge aux rochers* de Leonardo, qui lui est contemporaine, mais plus proche que jamais de la Florence du Cinquecento : il suffit pour s'en

convaincre de regarder comment Perugino traita peu après la même *Vision de saint Bernard* avec son harmonieuse douceur. À la même époque, Filippino exécuta une série de *Madone à l'Enfant* (New York, Berlin, Londres), ainsi qu'une *Sacra Conversazione* (Offices) où il prit peu à peu ses distances avec Botticelli. Une *Madone entre saints Jérôme et Dominique* (Londres) et un *Saint Jérôme* (Offices) confirment aussi son orientation vers l'invention du paysage, tandis que vers 1488 il peignit pour San Spirito une *Sacra Conversazione* où le fantasque fait son apparition dans le décor. Entre-temps, Filippo Strozzi lui avait commandé un cycle de fresques dans sa chapelle de Santa Maria Novella. Mais sur la demande de Lorenzo de' Medici, qui le chargea également de concevoir à Spolète le tombeau de son père, Filippo Lippi, il interrompit bientôt cet ouvrage pour aller décorer à Rome, à Santa Maria sopra Minerva, la chapelle du cardinal Caraffa.

Outre une superbe *Annonciation avec le donateur et saint Thomas d'Aquin* où la simplicité des figures ne s'interdit pas quelques caprices ornementaux, Filippino allait peindre à fresque trois murs avec des *Scènes de la vie de saint Thomas* surmontées de l'*Assomption de la Vierge*, et la voûte avec des *Sibylles*. En plus de ses penchants archéologiques, le programme à la fois théologique et humaniste proposé par le cardinal lui permit de montrer ses capacités inventives en multipliant les instruments liturgiques (candélabres, ciboires, encensoirs, goupillons etc.), mais surtout lui donna l'occasion de créer une atmosphère d'agitation qui culmine dans l'*Assomption*, avec sa Vierge entourée d'une ronde frénétique d'anges musiciens. Sur les deux murs mettant en scène saint Thomas, on pénètre dans des architectures aussi arbitraires que fantaisistes où les personnages, en particulier dans le *Miracle*, surgissent d'une manière incongrue et, à coup sûr, sans souci de flatter qui que ce fût. Filippino lui-même s'autoportraitura à l'extrême gauche du *Triomphe* avec une orgueilleuse franchise. On est loin de Ghirlandaio et de ses flatteuses théories de patriciens.

De retour à Florence, Filippino allait trouver le climat bien changé, mais il ne manqua pas de commandes : son *Apparition du Christ à la Madone* (Munich), vers 1495, est un sujet rare qui correspond assez aux harangues savonaroliennes. En 1496, il peignit et signa une *Adoration des Mages* (Offices) où il se souvint de la composition inachevée de Léonard quinze ans auparavant, avec un certain éclectisme où l'on trouve des traces de Botticelli et de Signorelli. La *Rencontre de Joachim et Anne* (Copenhague), en 1497, confirme, en revanche, l'aspiration de Filippino à donner libre cours aux caprices de son imagination. Et le voici qui peint, vers 1500, deux larges panneaux avec des *Histoires de Moïse* (Londres) qui, sans atteindre au fantastique de Piero di Cosimo, indiquent assez ses tendances visionnaires au moment où il s'apprêtait

1022. Piero di Cosimo, *Le Jeune Saint Jean Baptiste.* Vers 1485. 29,2 x 23,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, legs Michael Dreicer.

1020. Michelangelo, *Tondo Doni.* 1504-1506. Diam. 120 cm. Florence, Offices.

1021. Michelangelo, *La Mise au tombeau.* Vers 1502-1504. 161,7 x 149,9 cm. Londres, National Gallery.

1023. Raphaël, *La Belle Jardinière.* 1507. 122 x 80 cm. Paris, musée du Louvre.

à retourner à Santa Maria Novella pour peindre enfin la chapelle de Filippo Strozzi.

La postérité fut longue à apprécier la théâtralité, la nervosité, pour ne pas dire la violence de ces *Histoires de saint Jean l'Évangéliste et de saint Philippe*. Il faut dire que Filippino se livre là à une invraisemblable mise en scène, fort éloignée du sens de la mesure, et pour tout dire du réalisme rationnel sur lesquels, malgré quelques dérives botticelliennes, Florence avait bâti son prestige depuis soixante-quinze ans. C'est un déchaînement d'« anticomanie », un fantastique archéologique jamais vu – aux antipodes de l'imagerie héroïque d'un Mantegna – que Filippino déroule sous nos yeux. Un spectacle assez incroyable que seul Vasari sut apprécier : « Il acheva la chapelle des Strozzi avec tant d'art et d'invention que quiconque la voit ne peut que s'émerveiller de la nouveauté et de la variété des bizarreries qu'elle comporte », écrivit-il. Ajoutons qu'outre les objets les plus divers (armes, vases, cimiers, armures, lances, sandales, etc.) dont Filippino n'était pas avare, les scènes sont traitées avec une vivacité qui oscille entre le dramatique et le bouffon. Pour citer encore Vasari : « L'invention, le dessin, l'habileté et l'ingéniosité du peintre sont ici insurpassables. » Filippino mourut malheureusement peu après, âgé de quarante-sept ans, à la veille de la grande rencontre Leonardo-Michelangelo-Raffaello. On peut croire que son « anticlassicisme » eût été déplacé, mais on regrette que sa contestation n'eût pas pu se poursuivre. Dans ce panorama de Florence à la fin du Quattrocento, il ne faut cependant pas oublier Perugino, même si son rôle comme promoteur de l'« *aria angelica et molto dolce* », autrement dit du protoclassicisme, a déjà été longuement évoqué. Rappelons qu'un de ses incontestables chefs-d'œuvre, la *Pietà* des Offices, fut peint dans l'atelier florentin dans les années 1480, semble-t-il, et que jusque vers 1507 sa *bottega* continua de produire localement de nombreux ouvrages de piété dont le style compassé correspondait assez aux suggestions savonaroliennes. Sa *Vierge trônant entre deux saints* (Offices) constitue en 1493 un parfait exemple de l'académisme péruginesque, comme le *Saint Sébastien* du Louvre. Pourtant Perugino ne manquait pas encore de ressources : témoin le portrait de *Francesco delle Opere* (Offices) en 1494. Et si Giovanni Santi envoya alors son fils prodige, Raphaël, parfaire son apprentissage chez lui, ce n'était pas sans raison.

Pinturicchio, le disciple de Perugino, avait fait des débuts assez brillants à ses côtés, mais il ne vint jamais tenter sa chance à Florence. Comme Gozzoli, élève de Fra Angelico, une génération plus tôt, il devint un illustrateur apprécié, de Rome à Pérouse, et enfin à Sienne où son grand œuvre, à

1018, 1019

805

1024. Piero di Cosimo, *La Visitation*. Vers 1485-1488. 184 x 189 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

savoir la décoration de la bibliothèque Piccolomini à partir de 1505, est complètement dépourvu de cette énergie picturale qui arrête et retient le spectateur, ceci malgré tout son pittoresque, toute sa fantaisie, et son ornementation abondante.

Par ailleurs, la mort prématurée de Ghirlandaio n'avait pas entraîné la disparition de son atelier. *Some Followers of Ghirlandaio*, le titre de l'étude que leur a consacré Fahy, indique bien que nombre de ses élèves surent, avec des talents divers, exploiter sa manière, non point dans de grands cycles de fresques puisque les années savonaroliennes ne s'y prêtaient pas, mais dans des panneaux narratifs : ainsi le Maître d'Apollon et Daphné, Gherardo di Giovanni et ses frères Monte et Bartolomeo qui produisirent maints tableaux de dévotion. Non moins intéressante fut la collaboration avec Ghirlandaio de l'un des futurs protagonistes du classicisme florentin, Fra Bartolomeo, qui, à ses débuts, se pencha aussi sur les oeuvres de jeunesse de Leonardo, comme on peut le voir dans ses deux tableaux de la *Sainte Famille* (Rome, Galliera Borghese ; Florence, Palazzo Pitti). Mais quels que fussent les succès de ces variantes, Florence se trouvait enfermée, au retour de Leonardo, dans une glorieuse tradition qui n'en finissait pas de se répéter.

FLORENCE, 1504

L'apprentissage de Michelangelo Buonarroti, âgé de quatorze ans, auprès de Ghirlandaio, en 1488, ne dura que quelques mois, mais probablement le jeune homme s'initia-t-il à la technique de la fresque. On sait aussi qu'il dessina des copies de Giotto et de Masaccio, ce qui indique assez vers quoi il aspirait. Ses débuts nous restent néanmoins obscurs : si sa formation de sculpteur sous la protection de Lorenzo de' Medici est vraisemblable, elle a sans doute été enjolivée par Vasari.

À la mort de Lorenzo et devant l'invasion française, Michel-Ange se rendit à Venise puis à Bologne. Revenu à Florence fin 1495, il bénéficia encore de l'amitié de Pier Francesco de' Medici, rallié à Savonarole dont les prédications ne furent pas sans influencer le jeune artiste. L'année suivante il gagna Rome et sculpta sa première *Pietà*, aujourd'hui encore à Saint-Pierre. De retour en 1501 à Florence, la seigneurie lui commanda le *David* qu'il acheva en 1504. L'admiration que suscita ce puissant nu entraîna la constitution d'une commission (!) chargée de choisir son emplacement. Les

1025. Piero di Cosimo, *Le Retour de la chasse.* Vers 1495-1505. 70,5 x 168,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, don Robert Gordon.

1026. Piero di Cosimo, *Le Combat des Centaures et des Lapithes.* Vers 1505-1507. 71 x 260 cm. Londres, National Gallery.

artistes les plus fameux, peintres et sculpteurs, en firent partie : Andrea della Robbia, Cosimo Rosselli, Francesco Granacci, Piero di Cosimo, David Ghirlandaio (le frère de Domenico), Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Antonio et Giulio da Sangallo, Andrea Sansovino, Pietro Perugino et Lorenzo di Credi ! C'est dire l'aura qu'avait déjà ce jeune homme de vingt-six ans. Seul Leonardo échappa à cette fascination. Certes il préconisait de « faire varier l'air des visages en fonction des attitudes de l'homme, actif, au repos, en colère, triste, rêvant, criant, etc. » Mais le *David* ne s'opposait-il pas carrément à son axiome : « *Non fare tutti li muscoli alle tue figure*[2] » ?

On ne sait rien des activités de peintre de Michel-Ange après qu'il eut quitté la *bottega* de Ghirlandaio. On lui prête parfois une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste* (Vienne, Künste der Akademie), vers 1495 ; peut-être peignit-il aussi à Rome une *Stigmatisation de saint François*, disparue. Deux tableaux inachevés lui sont attribués par la National Gallery de Londres. Ils ont suscité maintes discussions : si la *Madone à l'Enfant avec saint Jean et quatre anges* apparaît en effet de son style, on y voit aujourd'hui plutôt la main d'un de ses collaborateurs, le Maître de Manchester. En revanche, la *Mise au tombeau*, parfois contestée, demeure majoritairement considérée comme autographe. Cependant les deux seules œuvres certaines sont d'une part le *Tondo Doni* (Offices), en 1504-1506, véritable défi à Leonardo et la *Bataille de Cascina*, en 1505-1506, qui n'est plus connue que par une copie de son carton. Si Michel-Ange avait étudié le carton de *Sainte Anne*, son tempérament ne pouvait s'accommoder de cet idéal de grâce élaborée. Son tondo est donc le réceptacle de l'hypertrophie musculaire à laquelle l'avait préparé son travail de sculpteur. On n'admire pas sans une certaine stupéfaction la plasticité de cette *Sainte Famille*, soutenue par un rythme intense, projetée dans un mouvement dont l'énergie reste pourtant contrôlée.

1021

1020

1027. Piero di Cosimo, *Madone à l'Enfant avec deux anges.* Vers 1507. 116 x 85 cm. Venise, collection Cini.

Lorsque le jeune Raphaël débarqua à Florence, après avoir quitté Perugino et longuement séjourné à Città di Castello, le fief de Signorelli, il tomba en plein affrontement Vinci-Buonarroti. Il n'avait que vingt et un ans et les ouvrages qu'il avait peints jusqu'alors témoignent de ses tâtonnements. La dignité et la beauté qu'il cherchait, il ne les atteindrait qu'après, avec une désarmante simplicité (qui lui a valu la désaffection que l'on sait au temps des « avant-gardes »). Le sens d'un équilibre limpide et détendu qu'il avait acquis auprès de Perugino, lui-même dut le trouver trop ingénu. Durant les quatre années de son séjour florentin (1504-1508), il se mit donc à l'école de Leonardo, avec une stupéfiante rapidité d'assimilation : il apprit à élargir sa gamme d'expression et à vivifier son sens de l'harmonie, sans entrer toutefois dans la complexité des ambitions scientifico-artistiques de son grand aîné. Il aboutit très vite à la définition d'un classicisme où la clarté ne s'imposait pas au détriment de l'émotion, comme chez Perugino. Ses madones floren-

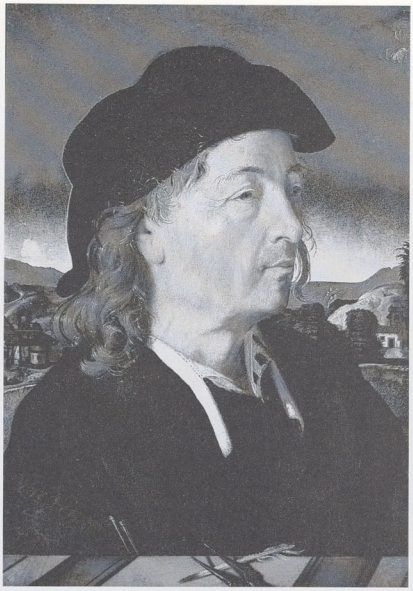
2. « Ne fais pas apparaître tous les muscles de tes visages. »

tines en apportent une première démonstration : la *Madone de la prairie* (Vienne), datée de 1505, dérive des concepts de Leonardo en les simplifiant ;
23 et la *Belle Jardinière* (Louvre), datée de 1507, marque une étape vers la perfection de la grâce. Mais Raphaël regardait aussi vers Michel-Ange et le carton de la *Bataille de Cascina* lui ouvrit des perspectives dramatiques dont il se souviendrait plus tard à Rome.

Peu de temps avant, Giuliano della Rovere avait été élu au trône de Saint-Pierre qu'il occupa dix ans durant (1503-1513) sous le nom de Jules II. Giovanni de' Medici, Léon X, devait lui succéder jusqu'en 1521. Résolu à restaurer la puissance et la gloire de la papauté, Jules II appela Michel-Ange au début de 1505, puis Raphaël vers la fin de 1508. Commença alors la décoration de la voûte de la Sixtine par Michel-Ange que Jules II vit achevée avant sa mort, et celle des Stanze, c'est-à-dire les appartements du pape, par Raphaël. Leonardo vint à Rome fin 1513, sur l'invitation de Giuliano de' Medici, le frère du nouveau souverain pontife. Mais son séjour interrompit d'autant moins cette fabuleuse rivalité qu'il était plongé dans ses études techniques et scientifiques. En 1516, à la mort de son protecteur, il accepta l'offre de François Ier de venir s'installer
1 près d'Amboise. Il amenait avec lui *Sainte Anne*,
4 *Saint Jean Baptiste* et *Mona Lisa*.

Au moment où triomphait enfin la Renaissance, il était devenu clair, de Rome à Nuremberg en passant par Florence et par Venise, que la peinture était désormais le moyen d'établir le rapport problématique qui existe entre le monde varié et changeant des phénomènes naturels et la pensée de l'artiste. C'était le résultat d'une longue gestation, timidement entamée dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Pendant plus de deux cents ans, il avait fallu maints avatars, et maints prodiges picturaux, pour hisser les peintres à ce rang d'intercesseurs. Leur talent puis leur génie s'étaient imposés peu à peu dans une société dont la stricte hiérarchie ne leur accordait qu'une très inégale reconnaissance sociale et une autonomie limitée. Si, en ce début du Cinquecento, la Renaissance marquait l'aube des temps nouveaux, nous avons pu observer à loisir que, s'agissant de la création artistique, ce qui précède l'aube n'est pas la nuit. Est-il également interdit de penser que l'Antiquité, appelée à la rescousse en Italie au XVe siècle pour conforter l'audace des peintres, n'était pas tant un modèle qu'un stimulant. Elle eut sans conteste le mérite d'offrir des repères, parfois contradictoires, mais surtout de nourrir l'imaginaire des artistes, avec d'imprévisibles résultats.

On en voudra seulement pour preuve un Piero di Cosimo, avec qui il n'est pas indifférent de conclure, à contre-courant, notre long périple à travers deux siècles de peinture européenne. Comme Giorgione à Venise, Piero di Cosimo eut en effet la rare inconscience de s'affranchir des contraintes de son époque, et d'affirmer ainsi l'autonomie, sinon l'indépendance, de l'artiste.



1028. Piero di Cosimo, *Giuliano da Sangallo.* Vers 1500-1504. 47,5 x 33,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

UN CERVEAU EXTRAVAGANT

Vers 1490, on s'en souvient, un agent de Ludovico Sforza, duc de Milan, qui était peut-être lui-même peintre tant son jugement paraît encore justifié, établit pour son maître une hiérarchie des peintres florentins. Il plaça en tête de liste Botticelli, puis son élève Filippino Lippi, et les fit suivre de Perugino et Ghirlandaio. Comme l'écrivit Everett Fahy, « on pourrait sans doute être tenté d'ajouter Piero di Cosimo, mais à la réflexion son approche intensément personnelle de l'art et l'audience limitée à laquelle il s'adressait l'isolait du principal courant de son époque ».

Dans la *Vie* qu'il lui consacra, Vasari s'attacha à analyser la psychologie de Piero di Cosimo, tant elle lui paraissait singulière, sinon unique. La fascination de Vasari était justifiée. Mais elle nous intrigue d'autant plus que cet homme, au jugement certes souvent remarquable, était lui-même ce qu'on peut appeler un artiste courtisan et maniériste, fort éloigné de ce peintre qui lui paraissait « *uomo piuttosto bestiale che umano*[3] ». À un éclectique comme

3. « Homme plus bestial qu'humain. »

1029. Piero di Cosimo, *La Découverte de Vulcain.* Vers 1495-1505. 155 x 174,5 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum, E. G. Sumner & M. C. Sumner Collection.

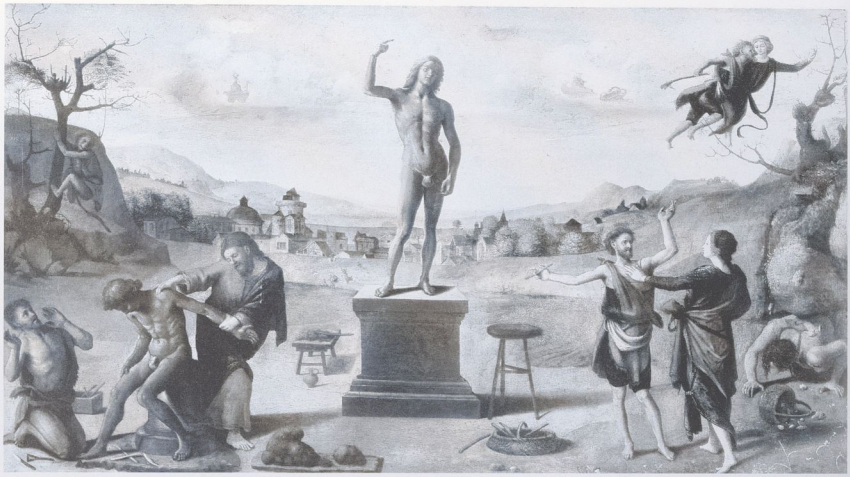
1030. Piero di Cosimo, *La Mort de Procris.* Vers 1500-1510. 65,4 x 184,2 cm. Londres, National Gallery.

Vasari, l'excentricité n'était certes pas étrangère. Aussi bien son étonnement devant le « strano » Piero di Cosimo n'a d'égal que sa surprise face au « divino » Leonardo : il les comparait du reste non sans perplexité.

L'absence presque totale de documents, l'impossibilité d'établir une chronologie autre que stylistique font du récit de Vasari une source plus que précaire, même si elle mérite largement d'être citée. Du jeune élève de Cosimo Rosselli (le plus anticonformiste des peintres sortant de la *bottega* du plus conformiste !), il nous décrit la grande intelligence, la puissance d'abstraction et l'imagination fertile. De l'adulte, il note qu'« il aimait tant la solitude [...] restant perpétuellement enfermé, ne permettant à personne de le voir au travail et menant une vie de sauvage ». De son goût de la nature, il observe qu'« il aimait voir tout à l'état sauvage, comme lui-même, disant qu'il fallait laisser la nature veiller sur elle-même sans intervenir ». De son style, après avoir indiqué qu'il admirait le *sfumato* et le fini de Leonardo, il déclare qu'« il en changeait presque chaque fois qu'il faisait quelque chose ». Malgré « son immense talent », il constate qu'« à cause de sa sauvagerie, on le tint plutôt pour fou ». Mais, dit-il, « je dois préciser qu'à ses débuts, Piero, pour son esprit fantasque et ses trouvailles extravagantes, fut très recherché par les jeunes nobles florentins pour organiser les mascarades du carnaval [...] C'était une réussite qui alliait richesse et beauté, grandeur et ingéniosité. » Et Vasari de conclure : « Il travaillait sans mesurer son temps ni ses efforts, seulement pour son plaisir et pour l'amour de l'art. » Un tel portrait, chez le chantre de Michel-Ange, aurait dû retenir davantage l'attention ! D'autant que le « désordre » de Piero dissimula quelque peu à Vasari l'originalité profonde de ses scènes mythologiques.

La postérité n'a pas rencontré moins de difficultés pour reconstituer et apprécier son œuvre : on ne dispose d'aucun ouvrage signé ni daté. Né vers 1461, Piero accompagna Rosselli à Rome en 1481, où il contribua sans doute au paysage devant lequel son maître peignit la *Prédication du Christ.* Entre 1480 et 1485, il débuta naturellement par quelques ouvrages de dévotion où l'on perçoit l'influence des premières œuvres de Leonardo et de Filippino Lippi, qui lui-même commençait à s'émanciper de la tutelle de Botticelli. Dans sa *Madone à l'Enfant* de Stockholm on remarque déjà la recherche du coloris et l'attitude particulière de Jésus lisant ; sa *Madone entre deux saints* (Montevettolini, près de Pistoia) témoigne d'un souci moins réussi de se distinguer,

1031. Piero di Cosimo,
L'Incarnation du Christ. Vers 1505.
206 x 172 cm. Florence, Offices.



1032. Piero di Cosimo, *Le Mythe de Prométhée.* Vers 1515-1520. 66 x 118,7 cm. Munich, Pinakothek.

1022 mais le petit *Saint Jean* (New York), rapidement brossé, s'avère d'une grande sensibilité. Le premier ouvrage singulier de Piero fut la célèbre *Simonetta*
1005 *Vespucci* (Chantilly), dont la datation a longtemps oscillé entre 1480 et 1520 ! Une certaine affinité là encore avec Filippino Lippi porterait plutôt à considérer ce stupéfiant profil comme une œuvre précoce. Malgré la nudité de la poitrine, plus que surprenante dans un portrait du XVe siècle, il semble bien qu'il s'agisse là de la jeune femme qui passe pour avoir été l'« idole de Florence » : Simonetta, épouse de Marco Vespucci et maîtresse de Giuliano de' Medici, morte à 23 ans, le 26 avril 1476, deux ans jour pour jour avant son amant. Ce portrait idéalisé est l'image de la beauté telle qu'on pouvait la concevoir, sinon la voir autour du Magnifico Lorenzo, à la villa Careggi. Il aurait été commandé, posthume, au jeune Piero di Cosimo, qui fut peut-être un des admirateurs de la défunte.

Par la suite, entre 1485 et 1490, Piero di Cosimo regarda vers Ghirlandaio et surtout vers Hugo Van der Goes dont le *Triptyque Portinari* venait d'être installé. Une petite *Allégorie de la chasteté et de la luxure* (Washington), qui excita les surréalistes en leur temps (avec leurs aberrations habituelles, ils prétendaient voir en Piero di Cosimo l'un de leurs ancêtres), indique le début de ses vagabondages imaginatifs. Mais c'est au milieu d'une traditionnelle *Madone entre deux saints* (Rennaz, Suisse) que surgit vraiment l'insolite : la curieuse figure de saint Onofrio, ermite réputé que Piero di Cosimo transforma en un de ces véritables sauvages qu'il se plut ensuite à nous offrir à de multiples exemplaires. La *Pala del Pugliese* (Saint Louis), famille pour laquelle Piero travailla assez régulièrement, constitue avec sa prédelle un bel ouvrage qui nous retient surtout par la clarté de son coloris. La *Visitation avec saint Nico-* 1024
las et saint Antoine abbé (Washington), peinte entre 1485 et 1488 pour San Spirito, nous révèle beaucoup mieux l'attraction exercée par le réalisme analytique de Van der Goes. Nous comprenons alors l'étonnement que Vasari exprima devant « l'étrangeté de son cerveau et son amour des difficultés ». Piero di Cosimo y multiplie en effet les détails inattendus, dans un coloris limpide et éclatant : il y a le vieux parchemin que lit saint Nicolas, il y a les lunettes sur le nez de saint Antoine abbé, il y a surtout, à l'arrière-plan, des scènes surprenantes où l'Annonciation, l'Adoration des bergers et le Massacre des Innocents sont saisis avec une précision surprenante. Peu d'ouvrages paraissent aussi médités, aussi riches d'une pensée subtile. Trois tondi appartiennent à la même période : une *Madone adorant l'Enfant* (Tolède), une *Sainte Famille avec deux anges* (Dresde) et un *Saint Jérôme en méditation* (Florence, musée Horne). Les deux premiers sont caractérisés par l'influence de Signorelli, et tous trois révèlent l'attirance croissante de Piero pour la nature.

L'apparition soudaine dans l'œuvre du peintre de ce qu'il est convenu d'appeler les *Histoires de l'humanité primitive* a donné lieu à maintes interprétations. Panofsky voyait en Piero di Cosimo un « inventeur d'une extraordinaire fantaisie qui comme observateur était un réaliste superbe ». Ces « groupes de nus hardiment entrelacés anticipaient les tendances des maniéristes » ; ils « exercèrent même une impression durable sur Michel-Ange », ajoutait-il. Les trois premiers, la *Chasse primitive* (New York), le *Retour de la chasse* (New York) et 1025
l'Incendie de la forêt (Oxford), destinés sans doute à

décorer une salle, évoqueraient la vie de l'humanité primitive avant que le feu n'ait été maîtrisé, c'est-à-dire avant l'enseignement de Vulcain. Piero di Cosimo y manifeste un intérêt pour la nature, pour la vie animale et humaine, un sens de l'atmosphère et une luminosité d'origine nordique. Dans le climat florentin de la fin du Quattrocento, troublé et incertain, ces scènes détonnent par leur caractère fantastique et leur liberté chromatique. Bien plus, devant ces tableaux il faut se souvenir que la « préhistoire » n'avait pas à proprement parler d'existence dans les esprits les plus évolués de l'époque, qui, au mieux, s'en tenaient à la mythologie grecque, c'est-à-dire à une sorte d'âge d'or de la civilisation humaine ! À ces panneaux on a associé assez logiquement deux ouvrages de grande dimension, peints sur toile : la *Découverte de Vulcain* (Hartford) et *Vulcain et Éole* (Ottawa), qui illustreraient une seconde phase de l'humanité primitive, celle de l'*homo faber*, devenu maître du feu.

Ces séries profanes appartiennent-elles à la fin du Quattrocento ou furent-elles peintes au début du Cinquecento ? La réponse importe moins que l'invention tant du contenu que de la forme dont Piero di Cosimo fit la surprise à ses contemporains. Certains traits nous rappellent Signorelli, et les Ferrarais Cossa et Roberti, mais l'esprit de Piero di Cosimo présente également bien des analogies avec celui de Leonardo qui, face à la nature, objet de ses investigations, proclamait la priorité de l'intelligence humaine. Les spéculations de Piero étaient certes différentes : il épousait la réalité sans préjugés, s'interdisant de la transcender ; faisant fi des sentiments humains, il lâchait la bride à son imagination et s'évadait dans le monde de sa fantaisie – de son inconscient, dirions-nous aujourd'hui. Comme l'écrivit encore Vasari : « Il avait l'habitude d'aller voir les anomalies que les hasards de la nature engendrent fréquemment chez les animaux, les plantes ou ailleurs ; il en tirait un contentement, une satisfaction qui le mettaient hors de lui. »

On date généralement du tournant du siècle un groupe d'ouvrages de dévotion, la *Madone entourée d'anges et de saints* (Florence, Spedale degli Innocenti), une *Vierge à l'Enfant* (Louvre), l'*Adoration des bergers* (Berlin, détruite) et la *Madone à l'Enfant avec Saint Jean Baptiste* (Strasbourg). On y note toujours quelques liens avec Signorelli et Filippino Lippi, ainsi qu'avec le naturalisme précis de Van der Goes. Mais quelle que soit la qualité de ces œuvres, l'imaginaire de Piero di Cosimo nous paraît autrement irrésistible dans une autre série de grands tableaux profanes – toujours en largeur – : d'abord la *Mort de Procris* (Londres) et 1030
Vénus, Mars et l'Amour (Berlin), ensuite le *Combat* 1026
des Centaures et des Lapithes (Londres) ainsi que deux panneaux des *Tritons et néréides* (Cambridge, Mass. ; New York, collection privée). Les deux premiers ouvrages proviennent peut-être de coffres nuptiaux. Ils unissent la plasticité des figures et la profonde variété des paysages avec, semble-t-il, une délicatesse atmosphérique dans les fonds qui découle peut-être du retour de Leonardo à Florence. Le *Combat des Centaures et des Lapithes*, librement inspiré d'Ovide, constitue, lui, une hallucinante vision dont on ne se lasse pas d'observer les détails : l'entrelacement des corps est michelangelesque, pourrait-on dire, tandis qu'on y relève des citations léonardesques de la *Bataille d'Anghiari* (ce qui nous permet de dater l'ouvrage vers 1505-1507). Mais ce déchaînement de violence, ces scènes meurtrières prétendument « primitives », où l'on décèle une certaine cruauté, ne laissent pas de nous étonner au moment où le classicisme

1033. Piero di Cosimo, *La Construction d'un édifice*. Vers 1515-1520. 82,6 x 196,9 cm. Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art.

suprême de la Renaissance est sur le point de s'imposer.

À la même époque, pour l'église des Servi, Piero peignit une *Incarnation du Christ* (Offices), un sujet rare quoique l'Incarnation fût une importante fête religieuse à Florence. Le peintre y respecte scrupuleusement l'iconographie, mais il dresse de part et d'autre deux paysages escarpés où l'on note une fois encore l'influence nordique. En outre, il y figure deux scènes : à gauche l'Adoration de l'Enfant, à droite la Fuite en Égypte. Détail d'importance, son coloris devient plus uni, certainement sous l'influence de Leonardo. Peu après, entre 1505 et 1507, il revint à ses amours païennes en peignant, encore d'après Ovide, deux larges *Histoires de Silène* : la *Découverte du miel* à Worcester et la *Mésaventure de Silène* au Fogg Art Museum. Toujours pleines d'imagination, ces sortes de bacchanales, qui comportent elles aussi des paysages plus ou moins abrupts, se fondent encore dans un chromatisme plus sensible, sinon plus harmonieux. 1031

Mais Piero di Cosimo n'a pas fini de nous surprendre : témoins deux portraits inattendus, celui de son ami *Giuliano da Sangallo* et du père de celui-ci, *Francesco Giamberti* (Amsterdam), dont le caractère nordique leur valut d'être attribués à Dürer et à Lucas de Leyde. Ce Cosimo portraitiste est exceptionnel d'abord parce qu'on ne connaît pas d'autres ouvrages de ce genre dans son œuvre (la *Simonetta Vespucci* étant un cas particulier à tous les points de vue) ; ensuite parce qu'il y met une volonté d'expression vitale, dénuée de pose et d'artifice, ce qui n'était pas fréquent en Italie en ce début du Cinquecento. 1028

La fantaisie inquiète et bizarre (la « *stranezza del suo cervello* », disait Vasari) des *Histoires primitives* n'avait pas découragé les commanditaires plus traditionnalistes puisque Piero di Cosimo produisit par la suite une bonne douzaine de tableaux (dont neuf tondi) à sujet religieux que l'on date entre 1504 et 1510 – le plus remarquable étant sans doute la *Madone à l'Enfant avec deux anges* (Venise, collection Cini), vers 1507. Si l'influence de Leonardo s'y fait sentir, Piero réussit cependant là l'une des variations les plus attractives que l'on puisse imaginer sur un thème ô combien rebattu, et une fois encore il nous inspire « un mélange d'admiration et de perplexité », comme l'écrit Zeri. En effet, l'humeur singulière du peintre éclate dans cette Vierge contemplant d'un air heureux un Enfant Jésus souriant, qui saisit d'une main l'archet d'un ange musicien au visage illuminé d'une gracieuse béatitude. Dans ces pieux travaux relevant d'un répertoire éculé, Piero di Cosimo réussit sans cesse à inventer des situations nouvelles qui, en même temps, semblent conçues d'après nature. 1027

Il vécut jusqu'en 1521 et les dernières œuvres païennes sorties de son esprit fantasque entre 1515 et 1520 ont une veine nettement protomaniériste (Bacchiacca, Granacci, Andrea del Sarto, Pontormo faisaient alors leurs débuts à Florence, tandis que Michel-Ange et Raphaël rivalisaient à Rome et que Titien – Lotto et Luciani exilés – asseyait sa souveraineté à Venise). Dans cette ultime intériorisation de son art, faut-il voir l'angoisse d'un peintre « indépendant » ? Ou bien les prémices d'une crise plus générale ? On y observe toujours le même naturalisme, interprété selon la plus imprévisible des humeurs. Les deux panneaux du *Mythe de Prométhée* (Munich et Strasbourg) achèvent l'exploration quelque peu frénétique de « cet âge d'or primitif » inaugurée par Cosimo dans la dernière décennie du Quattrocento. Sa *Construction d'un édifice* (Sarasota), qui pourrait être le palais de Salomon, apparaît à la fois comme une fabuleuse évocation de l'Antiquité et comme un curieux document sur les métiers du bâtiment. L'édifice, en l'occurrence, avec sa rigoureuse perspective centrale, nous rappelle Sassetta et les Ferrarais ! Mais la *Libération d'Andromède* (Offices) a, elle, quelque chose d'insensé, avec ses extravagants personnages aux gestes et aux attitudes d'un Bosch florentin, et son paysage plein d'un fantastique germanique. Sommes-nous vraiment là en pleine haute Renaissance ? 1032 1033 1034

Mais, n'est-il pas vrai aussi, Leonardo conçut avec plus de vingt ans d'avance les principes du classicisme. Et celui-ci n'était, après tout, que l'aboutissement de l'idéal de « *dignitas, maiestas, gravitas et nobilitas*[4] » auquel, depuis Giotto, la peinture semblait souvent – pas toujours – aspirer. De cette ambition, on ne fait plus guère cas aujourd'hui ; on a aussi découvert que l'évolution picturale tout au long des XIVe et XVe siècles s'inscrit à travers de multiples composantes, la succession de diverses séquences, leur coexistence parfois à seulement quelques dizaines de kilomètres les unes des autres, mais aussi la circulation des œuvres, l'inclination des commanditaires, le caractère des artistes. Voilà qui ne manque pas de décontenancer l'historien, s'il prend la peine d'ouvrir les yeux.

Les dernières années du Quattrocento voient Florence en proie à de violentes dissensions, Venise battre en retraite. C'est alors qu'émerge le grand style classique. Cet aboutissement provisoire ne doit rien aux circonstances (plutôt fâcheuses) et tout à la quête de quelques esprits habités, consciemment ou non, par le désir de réconcilier l'héritage spirituel du christianisme et l'exploration visuelle de la réalité. Chacun s'y essaie à sa façon. À la veille d'y parvenir, nous voyons à Florence la représentation flatteuse donnée par un Ghirlandaio cohabiter avec la spiritualité, ou mieux, l'émotivité, d'un Botticelli, d'un Filippino Lippi et d'un Piero di Cosimo ; à Venise, les contes énigmatiques d'un Carpaccio coexister avec les inventions « poétiques » de Giorgione.

4. « Dignité, majesté, gravité et noblesse. »

1034. Piero di Cosimo, *La Libération d'Andromède*. Vers 1515. 70 x 123 cm. Florence, Offices.

Nous connaissons la suite. Raphaël, le peintre de l'harmonie parfaite, laissera inachevée à la veille de sa mort (1520) une *Transfiguration* (Vatican) à l'expression intense et complexe, aux formes flamboyantes et aux coloris tonitruants ; Michel-Ange, dans la même chapelle Sixtine où il avait peint ses glorieuses nudités, entreprendra en 1536 son sombre et tragique *Jugement dernier* ; et Titien n'exercera son règne qu'en éloignant de la lagune les figures inquiètes de Lotto…

1035. Giorgione,
Venus endormie,
achevée par Titien.
Vers 1508-1510.
108,5 x 175 cm.
Dresde, Gemäldegalerie.

ÉPILOGUE

Si nous regardions la réalité avec ces yeux-là,
nous aurions le vertige.
Henri Focillon

COSE MIRACOLOSE

L'histoire de la peinture en Europe ne s'achève pas au début du XVIe siècle. La Renaissance, au moment où nous prenons congé, devait, avec ses « génies » et ses « demi-dieux », illuminer l'art pictural jusqu'au XIXe siècle – jusqu'à Ingres, Géricault et Delacroix ; jusqu'à Degas, Cézanne et Seurat. Cependant, les artistes qui avaient précédé ce fabuleux essor allaient retourner à la nuit.

Mais dans cette nuit, quelle clarté ! Depuis les premières lueurs entrevues du côté de Lucques et de Pise jusqu'aux innombrables feux qui s'allumèrent en Toscane et en Ombrie, puis déferlèrent du golfe de Naples à la vallée du Pô, des bords de la Seine aux confins de la Baltique, d'Avignon à Prague, et qui fusèrent au long du Rhin et à travers les Alpes, la peinture du Trecento brasilla. Puis de Bruges à Florence, de la Loire à la Méditerranée, de l'Adriatique à la Castille, le Quattrocento flamboya. Les ateliers se multiplièrent, où scintillaient les *cose miracolose*[1].

Dans la pénombre des églises, les fidèles priaient devant des images dont ils ne percevaient pas toujours la portée ; mais les puissants et les riches ne tardèrent pas à associer le plaisir solitaire de la contemplation aux exigences de la dévotion. Et la délectation esthétique naquit des manuscrits enluminés, le narcissisme nourrissant la passion du bibliophile et du collectionneur. Le portrait, expression de l'orgueil, trouva son chemin jusque dans les livres d'heures. Alors l'homme refit connaissance avec son image, une image occultée depuis un millénaire.

Avant Cimabue, Giotto et quelques autres, il n'existait que *pittura morta* parce que les hommes, prosternés devant l'Éternel, n'osaient plus, depuis longtemps, regarder autour d'eux, ni en eux-mêmes. S'étant mis en quête, via la peinture, du point d'intersection (variable) entre la fiction et le réel, l'idéal et la vérité, ils découvrirent la vie à travers les scènes sacrées. La vie. Avec sa fragilité et sa souffrance. Du divin à l'humain, du spirituel au vécu, la peinture ouvrait le chemin de la liberté dans un monde que l'on avait cru immuable. Plus la réalité prenait d'importance dans la vision du peintre, plus la curiosité du spectateur grandissait. Mais, comme l'écrit Eugenio Garin, « parler de liberté à propos de l'homme, c'est parler d'un être dont le visage n'est jamais défini ».

La présence de la foi était incontournable, l'iconographie religieuse s'imposait à tous, la peinture puisait dans un catalogue de conventions. Mais dans l'immense production picturale qu'appelait la dévotion, des architectures, des paysages, des portraits et bientôt des nus s'imposèrent peu à peu. Les saints devinrent des seigneurs arrogants ou des marchands ; les prophètes, des philosophes antiques ; les *sacra conversazione*, des scènes de famille. Dans la figuration sacrée, l'érotisme fit bientôt une discrète apparition : le charme ambigu des anges se mit à rivaliser avec la séduction équivoque des saints et le sourire provocant des saintes.

C'est l'époque où la pensée s'individualisait et se privatisait : la peinture n'y fut pas étrangère. De là à supposer, derrière l'approche plus ou moins rationnelle du réel, l'existence d'un symbolisme caché, il n'y a qu'un pas, vite franchi par les exégètes de l'iconologie. L'ennui, c'est qu'on chercherait en vain (et on n'a pas manqué de chercher, soyons-en sûrs) dans les textes bibliques, théologiques et liturgiques une quelconque invitation à incorporer dans l'œuvre picturale un sens plus ou moins dissimulé. Il y avait – il y a toujours – dans notre imagerie un fonds commun de symbolisme (la pureté du lys, la fidélité du chien, etc.), mais si telle ou telle signifi-

1. « *Imperciochè noi siamo per la gratia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lectera, de le cose miracolose operate per virtù et in virtù de la santa fede...* ». « Du fait que nous sommes, par la grâce de Dieu, pour les hommes grossiers qui ne savent pas lire, les révélateurs des choses miraculeuses opérées par la force et en vertu de la sainte foi... » (*Statuts de la Guilde des peintres de Sienne*, 1356).

cation ésotérique fut jamais prescrite par un commanditaire, elle était destinée à le rester pour qui n'en était point prévenu.

La fonction de l'art ne relevait pas de pratiques prétendument savantes : elle répondait à un besoin général, voire populaire, d'épanchement et d'identification. Pour nous faire une idée de l'accueil que suscitait la chose peinte au XIVe siècle, mieux vaut tenter d'imaginer l'état d'esprit, bien différent du nôtre, des contemporains. Le caractère souvent dramatique des scènes sacrées, la tragédie de Jésus, surtout, passant des bras de la Vierge aux mains des bourreaux, ne concouraient pas seulement à l'édification des fidèles. On peut penser qu'ils soulevaient l'émotion chez des gens chaque jour instruits de la précarité de l'existence.

On n'a jamais étudié d'une façon approfondie le phénomène de réceptivité de la production artistique par une population très majoritairement illettrée. C'est peut-être impossible. Car la crainte et l'espérance sont aussi impondérables que le chagrin et la pitié. Comment retrouver aujourd'hui les sentiments qu'engendraient le récit, et *a fortiori* le spectacle, de la Passion du Christ, au temps où la mort était le pain quotidien ? Rien ou presque rien ne venait distraire l'individu de son destin. On peut supposer que les peintres éveillèrent puis stimulèrent chez l'homme la conscience de sa fragilité, sinon de son identité. On peut même penser qu'ils apprirent, presque par inadvertance, à le faire entrer dans leur représentation du monde. L'artiste créa le spectateur en manipulant son regard.

Sans doute l'illusion de l'espace contribua-t-elle à cette mise à distance de l'homme sur sa propre vie, la composition des attitudes et des gestes, les jeux de la ligne et de la couleur organisant en quelque sorte cette objectivation. Bref, sans le savoir, les peintres devinrent les psychologues de leur époque ! Il y avait quelque magie dans ces figures surgissant d'un mur, d'un panneau ou d'un parchemin. Les formes qu'elles empruntaient exerçaient une action qu'il nous est difficile de déterminer. Autant le contexte d'une œuvre d'art a finalement peu d'importance pour appréhender sa genèse, autant il compte dans l'accueil qui lui est réservé. D'où parfois des apparitions qui n'ont rien pour séduire, quand elles n'ont pas tout pour faire peur.

Quand il s'agit en effet de toucher les foules, sinon de les soumettre, le message religieux emprunte parfois des voies sévères. Dans la première moitié du Quattrocento, en particulier, les prédicateurs sont plus actifs (et plus nombreux) que les humanistes. Ils ne se soucient pas de plaire et attendent des peintres chargés de leur « communication » qu'ils imposent aux ouailles une *logica terribile* – une implacable logique. Celle-ci nous décontenance aujourd'hui : le dédain de la beauté, le goût de la déformation, voire du grotesque, le penchant pour la violence expressive accompagnent l'ascension solaire de la Renaissance, comme en un contrepoint lunaire – du Maître de Rohan à Hieronymus Bosch en passant par Zanino di Pietro, Bartolomeo di Tommaso ou Nicola di Maestro Antonio.

Elle nous décontenance mais elle nous fascine aussi. L'action des formes varie avec le temps et le lieu. Dans un musée, cette « offrande de la société industrielle au passé qu'elle détruit » (*dixit* Sherman Lee, naguère directeur du musée de Cleveland), l'œuvre picturale ne peut que nous paraître isolée de sa destination initiale, dépouillée, en fait. En va-t-il autrement lorsqu'elle est demeurée *in situ* ? Il y a longtemps qu'on ne prie plus devant le retable ou la fresque d'un « primitif ». L'ultime fonction de l'art est devenue le plaisir, qui trouve sa source dans la force comme dans l'harmonie, dans l'âpreté comme dans la douceur.

DE LA NÉCESSITÉ À LA LIBERTÉ

Le plaisir, tel n'était pas le propos d'un peintre lorsqu'il se mettait à l'ouvrage. Il obéissait d'abord à une nécessité extérieure qui consistait à fabriquer un mobilier ecclésiastique aux destinations précises : édification, instruction, décoration. Cette demande initiale s'élargit au fur et à mesure que le visible entra en scène pour promouvoir l'invisible aux yeux des fidèles. En se tournant vers la nature jusqu'alors occultée, la liturgie artistique ouvrit au peintre une marge de liberté que celui-ci emplit en un double mouvement : son regard entreprit d'explorer l'infinie diversité du réel, tandis que son esprit et sa main en choisissaient la forme qu'appelaient à la fois les modèles d'atelier et son... tempérament. Cette nécessité intérieure, cette alchimie si l'on veut, n'était probablement pas toujours consciente. La concoction d'un style s'effectuait dans le respect des règles et des recettes d'une *bottega*, et son originalité se glissait presque subrepticement, en tout cas sans être revendiquée. C'était le spectateur qui en prenait acte, et le peintre lui-même lorsqu'il devenait le spectateur de ses rivaux.

D'un artiste à l'autre, peut-on distinguer une évolution ? Certes. Une évolution vers quoi ? L'idée de progrès artistique fut mise en exergue par Vasari qui, en homme de métier, attachait grand prix à l'habileté. Lui-même, qui n'en manquait pas, s'avéra cependant un peintre de second rang. Ramenée à une simple prestation technique, la création picturale, de Giotto à Van Eyck, et de Masaccio à Vinci, enregistra bien sûr de nombreux perfectionnements, à commencer par la construction mathématique de l'espace et par l'utilisation de l'huile. Celle-

ci rendit sensible la surface aux modulations lumineuses et privilégia l'acuité de la perception. Ces procédés améliorèrent peut-être la qualité de la vision, mais leur absence condamne-t-elle à l'imperfection, voire à la maladresse ? Et leur respect scrupuleux assure-t-il la naissance d'un chef-d'œuvre ? On l'aura constaté, il ne manque point de sommets picturaux peints sans perspective et a tempera...

Dès lors, faut-il récuser l'application à l'art de la notion d'histoire, comme Croce, sous prétexte que chaque œuvre est unique ?

Prenons le dernier quart du Quattrocento, à Florence et alentour. Nous avons vu comment Botticelli s'éloigna de Filippo Lippi et d'Antonio Pollaiolo, et comment sa sinuosité expressive engendra une beauté imaginaire qui se situait à mi-chemin entre la séduction linéaire de l'un et le dynamisme musclé de l'autre. A quelques pas de lui, dans l'atelier de Verrocchio, énergique peintre-sculpteur, deux autres jeunes gens dont on a pu confondre les premières œuvres allaient entreprendre des carrières divergentes : Lorenzo di Credi et Leonardo da Vinci. Tandis que le premier, sans quitter Florence, mettait au point la production en série de formes aussi sages que délicieuses, le second, scrutant la nature, et toujours insatisfait, partait en quête d'une harmonie inaccessible. Cependant, non loin de là, après une initiation pierfranceschienne analogue, Perugino et Signorelli trouvaient leur accomplissement, qui dans une suavité langoureuse, qui dans une nudité brutale. Derrière eux, Filippino Lippi et Piero di Cosimo communiaient dans le même penchant pour le bizarre et le fantastique, mais l'un s'engageait dans la voie d'une « anticomanie » délirante, et l'autre se repliait sur un primitivisme mythique. Tous ces peintres appartenaient peu ou prou à la même constellation florentine : ils participaient d'un fonds socioculturel commun, ils avaient vu et étudié les mêmes fresques, les mêmes tableaux, et ils étaient tous des adeptes du *disegno*. En quelque sorte, ils étaient placés sur la même ligne de départ. Pourtant, sans vouloir établir une hiérarchie entre eux, ce qui les sépare saute aux yeux.

Nanti des mêmes préceptes, chacun s'efforça-t-il de faire mieux que ses prédécesseurs ou ses rivaux ? D'être « plus comme ci » et « moins comme ça » ? Chacun aspirait plutôt à devenir un autre. Et pour se distinguer, il ne cherchait point tant à affirmer une soi-disant supériorité qu'à imposer la vision et le style qui lui convenaient, selon ses penchants psychologiques ou spirituels, et, exceptionnellement, selon sa réflexion sur la nature de l'art pictural. En vérité, l'on discerne l'originalité d'un artiste dès ses débuts, au moment où il s'écarte de ses maîtres et de la mode. Et la différence qu'il marque alors est plus importante que l'influence qu'il a subie.

La surface à peindre est comme un échiquier. Tel un joueur, le peintre connaît les règles, à savoir les normes sociales et esthétiques de son époque, la prescription et la destination du sujet, etc. Il dispose d'un certain nombre d'ouvertures, c'est-à-dire les séquences stylistiques du moment. En fonction de sa position, il conçoit une stratégie susceptible de résoudre le problème qui lui est posé ou qu'il s'est assigné, à savoir de fixer sa propre vision. Reste à trouver la meilleure variante, l'enchaînement des coups conduisant à l'objectif recherché. Une partie, comme une œuvre d'art, est toujours unique, quels que soient les rapprochements ou les similitudes qu'on puisse établir avec les précédentes. Même et surtout si la théorie, la mémoire et l'expérience occupent une place importante dans le déroulement du jeu et dans l'exécution de l'ouvrage. La force ou l'élégance de la solution sera ensuite analysée, répertoriée, puis prise en compte par les concurrents, les élèves, les successeurs... Et ainsi de suite.

CHERCHER LA DIFFÉRENCE

Jusqu'au jour où l'historiographie se livra à des classifications et à des généralisations que n'imaginaient guère les artistes qui en sont l'objet. Étiqueter est une tentation à laquelle résistent difficilement les esprits dépourvus de facultés créatrices. Moi-même, je n'y ai point manqué. Mais il me semble que parvenu au terme de ce livre, le lecteur, gardant présent en son regard la multiplicité et la diversité des formes sorties des ateliers avant l'apogée de la Renaissance, souhaitera plutôt se rappeler comment les contemporains jugeaient de ce qu'ils voyaient, pour autant que nous le sachions.

Il se souviendra alors qu'au milieu du Quattrocento, les « connaisseurs » avaient un point de vue international : ainsi Fazio, en pleine *rinascita* florentine, proclama Van Eyck « *principe dei pittori del nostro secolo*[2] » et célébra sa capacité à « *rappresentare la proprieta delle cose fisiche*[3] ». De même, lorsque Filarete, à la demande de Galeazzo Maria Sforza, énuméra les « *buoni maestri di pittura*[4] », il ajouta à sa liste de Florentins non seulement Piero della Francesca et Mantegna, Tura et Foppa, mais aussi les *oltremonti* Van Eyck, Van der Weyden et Fouquet.

Ceci nous confirme, s'il en était besoin, la circulation des artistes et de leurs œuvres, les historiens ayant eu trop longtemps tendance à les assigner à résidence. Ceci nous indique aussi que le succès de la *perspectiva artificialis*, fondée sur la mesure mathématique de l'espace, n'avait pas discrédité la *perspectiva naturalis*, engendrée par la réflexion de la lumière. Bien plus, le caractère immédiat de la perception optique, la représentation sensible des phénomènes lumineux devaient (sans commentaire

2. « Prince des peintres de notre siècle. »
3. « Représenter la propriété des choses physiques. »
4. « Bons maîtres de peinture. »

philosophique) contaminer les grands faiseurs d'abstraction géométrique et autres virtuoses du raccourci. Entre la vision analytique, détaillée, dite réaliste, et la vision synthétique, globale, dite idéalisante, les glissements et les superpositions se firent de plus en plus fréquents, sans que nul n'y trouvât à redire.

C'est pourquoi, lorsque nous passons en revue quelques-unes des qualités dont on affuble habituellement la création picturale de cette époque, nous devons prendre garde aux exceptions, nombreuses, voire aux déviations. Ainsi le concept d'ordre et ses inévitables notions d'équilibre, de proportion et de symétrie furent-ils parfois traités avec désinvolture. La fantaisie, par exemple, fut fréquente dans les architectures, comme l'ingénuité et l'humour furent fréquents dans les attitudes et les gestes. Le grimaçant, l'ironique ou le laid côtoyèrent la noblesse, la raison et la beauté. Une certaine verve plébéienne se faufila volontiers dans la dignité et la distinction des figures sacrées. Et il ne manqua pas de visages boudeurs ou éberlués, de regards torves ou hébétés, d'apparitions hirsutes ou incongrues. Ceci n'est point seulement le fait de « gothiques attardés » ou de « pseudo-renaissants ». À l'inverse, l'abondance et la variété de la composition et la richesse de la mise en scène dérivèrent souvent en un luxe de détails et une ornementation proliférante qui allaient à l'encontre de la simplicité et de la grandeur affichées par un Masaccio. Le sublime coexistait avec le bizarre, sinon avec le fantastique. Alberti considérait que la nature n'était pas parfaite et qu'il appartenait au regard de l'artiste d'en agencer les éléments avec harmonie. Pour Vinci, le peintre était un « imitateur de tous les ouvrages visibles de la nature » – cette assertion, en vérité, autorisait n'importe quoi.

Mais avant que Leonardo fût allé au bout de ses méditations, la peinture, sans renoncer à ses fonctions ecclésiastiques, avait déjà emprunté bien des chemins de traverse. Elle était passée d'un naturalisme parcellaire, qui explorait la réalité comme à tâtons dans un cadre sacré, à la focalisation sur quelques aspects laïques : le portrait, le paysage et le nu, tous trois destinés à un grand avenir pictural. Notons que les deux premiers de ces thèmes étaient déjà présents dans l'art courtois et que leurs développements proto- renaissants n'en modifièrent pas profondément le caractère, même s'ils leur conférèrent plus d'ampleur. Autrement dit, l'iconographie profane avait une origine aristocratique qui précédait le retour à l'Antiquité ainsi que la réflexion humaniste et bourgeoise. Cependant, l'iconographie chrétienne, omniprésente, joua elle-même le jeu, en s'adaptant à la démarche des peintres vers la réalité. Depuis Giotto qui ramena l'art à la nature, jusqu'à Leonardo dont la peinture entendait extraire la vie de la nature, cette imagerie trouva visiblement son bien dans les libertés que l'artiste prit avec elle, l'air de rien. En fait, ces libertés accompagnèrent une évolution sociale et religieuse qu'on peut proprement qualifier de mondaine.

Car peindre avait d'abord été un acte de dévotion, obéissant à un programme précis, défini par le commanditaire. Cette dévotion s'adressait à Dieu, pas à soi. Mais dès lors qu'il s'agissait de donner vie à des textes sacrés et de fortifier la foi des fidèles, des aspirations individuelles allaient apparaître. Le répertoire des événements à illustrer était limité, les types de figures aussi, la technique codifiée, bref la tradition imposait ses contraintes, renforcée par le contrôle ecclésiastique. Les guildes et autres corporations qui réunissaient les peintres réglaient l'exercice de la profession, mais n'avaient, en revanche, aucune autorité sur les choix iconographiques ni sur les initiatives proprement artistiques. L'élargissement de la demande d'images peintes entraîna d'abord une différenciation de l'iconographie, puisqu'on voulait se voir raconter la même histoire que son voisin, mais avec « quelque chose en plus ». L'atelier avait ses modèles et la répétition allait de soi, mais la concurrence aidant, on se piqua de pouvoir offrir plusieurs versions du même sujet. Bientôt, du reste, chacun voulut son saint ! Le travail du peintre ne s'arrêta donc pas à la technique, laquelle exigeait un long apprentissage et une minutieuse préparation : un an de pratique du dessin, recommandait Cennini, et six ans pour l'apprêt des panneaux, la fabrication des couleurs et l'application de l'or, puis encore six ans pour l'exercice proprement dit de la peinture. L'art résidait dans le choix des attitudes et des gestes, puis de la mise en scène et du moment psychologique. « *Trovare cose non vedute*[5] », comme l'écrivit le même Cennini vers 1400. La nécessité d'inventer s'imposait donc : varier les types de figures, proposer de nouveaux thèmes. Mais où trouver l'... inspiration ? Chez les autres, bien sûr, et autour de soi. Les premiers dessins d'après la sculpture antique furent le fait sans doute de sculpteurs plutôt que de peintres : ainsi Nicola Pisano trouva-t-il peut-être dans les sarcophages romains, avant Donatello, le mouvement des figures, les gestes larges, et aussi la nudité. C'était là tout un monde d'action et de passion.

Or bientôt le peintre chercha à émouvoir. C'était ce que l'on attendait de lui. Premier indice : la Croix peinte, forme spécifique à l'Italie pour représenter la Crucifixion. De Giunta Pisano à Cimabue, le Christ mort, succédant au Christ triomphant, sut affliger les fidèles. Cette humanisation de la foi via la peinture prit ensuite un nouvel essor, par une circonstance imprévisible : saint François, dont la vie allait atteindre une extraordinaire notoriété. Cette véritable actualité du sacré répondait opportunément à l'attente des populations qui, simultanément, allaient se tourner de plus en plus vers l'image

5. « Trouver des choses jamais vues. »

de la Madone. On ne se contentait plus de méditer sur la Passion du Christ, on se prenait à espérer en la miséricordieuse tendresse de la Vierge et en la bienveillante simplicité de ce saint qui soignait les loups et donnait à manger aux oiseaux. Cette gloire mondaine qui envahit le sacré trouva son origine, notons-le, non pas à Florence mais à Assise, pour le culte franciscain, et à Sienne, pour celui de Marie. Ce dernier avait même localement une signification politique, Sienne s'étant placée sous la protection de la Vierge. Quant aux franciscains, ils évoluèrent très vite dans le siècle : la fortune des ordres mendiants accompagnait l'ascension des marchands ! Singulière division du travail, qui vit « l'irruption de la bourgeoisie mercantile sur la scène de la dévotion », comme l'écrit Salvatore Settis. Point d'enrichissement sans bienfaisance : dans la hiérarchie des pécheurs, l'avare, voué à l'Enfer, prit la place de l'orgueilleux, lequel avait droit à toutes les indulgences, s'il était généreux.

Cette complaisance ecclésiastique pour les espérances profanes devait se révéler propice à l'art pictural. Elle permit la multiplication des saints, avec leurs vêtements et attributs symboliques, alors que la place croissante accordée à l'ordonnance judicieuse des histoires sacrées induisait au traitement des scènes *al naturale*. Donner aux figures poids et volume, choisir attitudes, gestes et expressions, tout cela contribua à rechercher l'effet dans la composition et dans l'action, au-delà de la signification. Ceci impliquait d'élaborer des variantes à partir de formules répertoriées. La liberté du peintre demeurait certes limitée, mais « *verrai a pigliare une maniera per te*[6] », dit encore Cennini. Du modèle d'atelier à l'investigation de la nature, et de cette investigation à la réflexion intellectuelle, la route devait être longue mais ô combien surprenante.

CHAMPS D'AVENIR

Ce perpétuel balancement entre la fiction et le réel qui commandait l'art de peindre allait découvrir, nous l'avons déjà indiqué, un champ opportun dans le portrait, le paysage et le nu. Jusqu'alors, la physionomie humaine n'était guère considérée par l'art chrétien. Les sculpteurs prêtaient peu attention aux caractéristiques individuelles, à de rares exceptions près : par exemple, les statues des margraves et de leurs épouses à la cathédrale de Naumburg vers 1250. La majesté seule importait, ainsi que la révérence. On se plaît souvent à dire que l'apparition du portrait peint, vers le milieu du XIVe siècle, puis la place qu'il conquit dans les années 1420-1430 au nord des Alpes, et enfin dans les années 1470 au sud, marquèrent l'avènement de l'individu. C'est exact... à ceci près que la promotion picturale de l'« homme de la Renaissance » prit d'abord place en Bourgogne et en Flandre ! En effet, c'est sur les terres des princes et non des banquiers que s'imposa l'arrogance visuelle des visages représentés de face ou de trois quarts. La présence rude de Campin, l'acuité implacable de Van Eyck et la froide abstraction de Van der Weyden n'avaient pas d'équivalent en Italie, où leurs contemporains Pisanello et Jacopo Bellini s'en tenaient encore au profil de médaille. Certes, la sculpture offrait quelques échantillons de réalisme, inspirés du portrait en buste romain, tels l'autoportrait de Ghiberti à la seconde porte du Baptistère ou le Gattamelata équestre de Donatello (on n'a aucune certitude que celui-ci eût pratiqué le portrait en buste). Les petits portraits pleins de vitalité et de ruse d'un Gian Galeazzo Visconti dont Giovanni de' Grassi avait essaimé son *Livre d'heures* (et qui ressemblaient fort aux images de lui-même que Jean de Berry aimait admirer dans ses manuscrits enluminés) n'avaient pas eu de suite. C'est aussi en Flandre et en Bourgogne que l'on vit les donateurs s'arroger la même taille que les personnages sacrés : ainsi fit Campin dans le *Triptyque de Mérode*, et même, avant lui, Jean de Beaumetz, vers 1390-1395, lequel conféra au moine de son *Calvaire* la même échelle que le Crucifié.

Donc, quand Masaccio peignit le couple agenouillé au pied de la *Trinité* à Santa Maria Novella, il n'innova pas autant qu'on pourrait le croire : un siècle plus tôt, Simone Martini avait accordé la même dimension que les figures sacrées au cardinal de Montefiore dans sa *Vie de saint Martin* à Assise, une innovation sans lendemain. Quand il inclut les portraits présumés de Brunelleschi, de Donatello, de Masolino et de lui-même dans les fresques de la chapelle Brancacci, Masaccio eut l'air d'aligner des statues. Ainsi des portraits de face exécutés plus tard par Castagno, Mantegna et Botticelli : ils avaient beau se soustraire à la tradition de la médaille, ils n'échappaient pas à celle du *relievo*. Ceci jusqu'à Piero della Francesca qui se plia, comme Pisanello, à l'impératif de la médaille, suivi encore par Pollaiolo et (en 1488 !) par Ghirlandaio.

Comme si les subtils seigneurs de Ferrare, d'Urbino et de Florence ne souhaitaient pas qu'on les regardât dans les yeux. En effet, le profil italien maintenait le modèle à distance du spectateur, épargnant à celui-ci toute curiosité déplacée. En revanche, l'investigation du visage pratiquée par les Flamands provoquait une confrontation : confrontation du peintre avec son modèle, confrontation du portrait avec le spectateur. Là plus qu'ailleurs, l'artiste devait se soumettre aux exigences du commanditaire, et sa liberté se trouvait limitée par un principe de réalisme, sinon d'objectivité. Mais que l'art ne fût pas imitation, aucun genre ne devait

6. « Tu chercheras à prendre une manière qui te soit propre. »

mieux le démontrer. Non seulement l'implication du spectateur introduisait une relation psychologique, mais l'interprétation que le peintre donnait de son modèle soulevait l'interrogation suivante : qui est cet homme ?

On a beau prêter le culte de l'individu à la Florence de « Laurent le Magnifique », celui-ci n'y suscita pas les résultats que l'on pouvait en attendre. Botticelli et Ghirlandaio, peintres médicéens par excellence, se firent volontiers les adeptes du portrait mi-courtisan, mi-humaniste. Depuis l'*Adoration des Mages*, sur laquelle figurèrent les Medici au grand complet, jusqu'aux fresques de la villa Lemmi, où se côtoyaient figures allégoriques et personnages contemporains, Botticelli, avec plus de distinction que de caractère, fraya la voie à la merveilleuse élégance dont Ghirlandaio gratifia les grandes familles sur les murs de Santa Trinita et de Santa Maria Novella. Nul doute que les commanditaires furent satisfaits de ces ouvrages flatteurs.

Cependant, la *Ginevra de' Benci* peinte avant son départ de Florence par Leonardo offrait une alternative à cette vision édulcorée. Il faut croire que ce choix parut trop énigmatique. Dans le même registre, on peut s'étonner que la *Simonetta Vespucci* de Piero di Cosimo, quoique obéissant au rite du profil, n'eût pas provoqué davantage d'intérêt : trop étrange, sans doute. C'est donc Venise la retardataire qui fut la première à accueillir la *ritrattistica* agressive ou ironique, avec Antonello da Messina. « *Hanno gran forza e vivacità, e maxime in li occhi*[7] », écrira Marco Antonio Michiel de ses portraits. On devine ce qu'Antonello devait aux Flamands ; on ne mesure pas assez le peu de cas qu'il faisait de la respectabilité de ses modèles. En fait, l'intensité expressive qu'il leur conférait ne les ménageait guère, non plus que le spectateur. S'il se souciait toujours de flatter l'orgueil de l'individu dont il exécutait le portrait, le peintre ne se préoccupait plus des conventions, ni même des convenances.

Cette rupture n'est pas toujours clairement enregistrée. Parce qu'elle venait d'un marginal ? D'un Sicilien qui courait les routes et ignorait Florence ? Celle-ci, toute à sa conception sculpturale et rationnelle de la peinture, fanatique du *disegno*, ne pouvait attacher qu'un intérêt mineur au portrait, puisque cette spécialité relevait moins de l'abstraction linéaire que de la perception sensible, sinon sensuelle. Il en alla de même pour le paysage.

Jusqu'alors, les événements sacrés étaient situés dans des lieux interchangeables. On les installa dans des cadres qui, sans être historiques, se voulaient crédibles tout en satisfaisant le spectateur dans son besoin d'illusion. Urbain ou rural, le paysage allait ainsi entretenir ce que Max J. Friedländer appelle « *its illegitimate liaison with religion*[8] ». Ce miroir de la Terre introduisit l'accidentel, voire l'arbitraire, dans un domaine où régnait l'ordre. Ainsi les formes précises que la sculpture inspirait à la peinture vinrent-elles s'inscrire dans la diversité du réel qui, après être resté à l'arrière-plan, envahit peu à peu la scène. Cet aboutissement provisoire (en attendant le triomphe ultérieur du paysage) fut un compromis où l'on trouva, en doses variables, la *sensuous passivity* qu'engendrait le désir d'espace et l'*intellectual action* que suscitait l'agencement des figures.

Cette sécularisation rampante trouva ses premiers prétextes dans le *Jardin du paradis* et le *Calendrier*. Elle reçut bientôt une justification théologique puisqu'elle était censée célébrer le Créateur à travers sa création. Une évocation picturale des travaux et des jeux s'était esquissée du *contado* siennois peint par Ambrogio Lorenzetti aux *Mois de Trente* en passant par les *Tacuina sanitatis*. Avec le Maître de Boucicaut et les Limbourg, l'enluminure avait approfondi ce coup d'œil. Pisanello avait ensuite développé un naturalisme fractionnel quoique fort précis, tandis que Masaccio proposait une vision globale et simplifiée de l'illusion spatiale. Mais c'est Van Eyck qui devança très vite ses contemporains, en plongeant le spectateur dans une nature restituée avec une acuité inattendue. Des miniatures des *Heures de Milan-Turin* à la vue à vol d'oiseau de la *Vierge au chancelier Rolin*, sa sensibilité visuelle précédait largement, dans les années 1420-1430, Uccello (vers 1440), Piero della Francesca (vers 1450) et Giovanni Bellini (vers 1460-1470). Faut-il souligner que la promotion du paysage ne doit pas grand-chose à la perspective géométrique ? En jouant des variations de lumière, c'est la perspective atmosphérique qui se révéla d'abord plus appropriée. Cependant, l'immersion du regard dans un espace soigneusement analysé approfondissait la voie conduisant au plaisir des sens.

Le christianisme, religion du péché, avait infligé l'abolition du nu, tant masculin que féminin. Les statues dont Grecs puis Romains avaient peuplé les rives de la Méditerranée étaient ensevelies, voire brisées. Depuis un millénaire, ou presque, la nudité avait cessé d'avoir une existence artistique autre qu'épisodique ou marginale : on ne la considérait jamais pour elle-même. Si les dieux avaient survécu au long du Moyen Âge dans les mémoires et les imaginations, ils avaient perdu, de l'allégorie à l'astrologie, leur vénusté païenne. Bref, la passion du corps humain avait disparu et, avec elle, un mode d'expression assurément ambigu, lié à un désir de perfection et de procréation, lui-même source d'érotisme et de sublimation.

On avait donc oublié l'idéal d'une beauté immédiate, naturelle et discrète, un idéal grec, fondé sur des aspirations à la clarté, à l'équilibre et à la plénitude. Certaines scènes de la Passion étaient la seule occasion de peindre un corps nu : le corps du Christ torturé ou mort. Le nu des flagellations, crucifixions, pietàs, mises au tombeau ne se prêtaient

7. « Ils ont beaucoup de force et de vivacité, surtout dans le regard. »
8. « Sa liaison illégitime avec la religion. »

qu'à un sombre pathétisme. Rien d'attrayant non plus dans les premiers nus féminins qui apparurent à Padoue vers 1370, tels l'*Ève* de Guariento ou la *Sainte Lucie* d'Altichiero. On aperçoit bien, en multiples exemplaires, une Ève aux courbes sensuelles dans les *Très Riches Heures*, notamment dans la *Chute*, mais cette évocation reste isolée. Sans doute n'est-il pas rare d'entrevoir ici et là chez les maîtres de l'art courtois l'inclinaison d'un cou, la rondeur d'un bras, la douceur d'une épaule, mais ces ébauches d'une nudité sensuelle se perdent au milieu des extravagances vestimentaires et des contorsions expressives. Lorsque Masaccio et Van Eyck proposèrent enfin, presque simultanément, leur vision d'Adam et Ève, chacun exprima à sa manière sa volonté de réalisme, sans que l'on pût soupçonner chez l'un ou chez l'autre la moindre réminiscence du nu antique. On peut déceler une certaine sensualité chez Van Eyck (Fazio cite un *Bain de dames* qui se trouvait alors en Italie ; on connaît aussi une *Femme à sa toilette* figurant dans un tableau de *Cabinet d'amateur* du XVIIe siècle) ou reconnaître à Masaccio un goût juvénile pour la provocation (qui apparaît dans la chapelle Brancacci depuis sa récente restauration), cela ne suffit pas à leur attribuer un rôle décisif dans le retour à la nudité.

Les peintres tâtonnaient et il était naturel que ce soient les sculpteurs – florentins, bien sûr – qui fissent le saut dans la redécouverte du nu antique. Peu importe qui, de Ghiberti ou de Donatello, précéda l'autre : le premier peupla de nus virils ou gracieux l'une des dix scènes de la porte du Paradis, la *Création* ; le second donna à son *David* les traits d'Antinoüs. Dans ces bronzes de conception différente, tous deux manifestèrent un amour de la vie comme on ne l'avait plus vu depuis des siècles, un amour idéalisé où l'attention apportée aux proportions rejoint l'intérêt accordé à l'anatomie. Mais, on ne l'a pas assez noté, cette soudaine irruption d'une nudité aussi véridique qu'harmonieuse n'eut guère un écho immédiat, malgré les encouragement d'Alberti à l'étude du nu. Si les peintres florentins développèrent la science de l'anatomie, il fallut attendre une trentaine d'années pour en voir les résultats sur des corps enfin déshabillés. Pendant les années 1450, les bergers peints par Piero della Francesca dans la *Mort d'Adam* témoignent, comme toute son œuvre, d'un classicisme encore vert qui donne à penser que le peintre d'Arezzo avait pris connaissance, d'une manière ou d'une autre, de la sculpture antique. Les *cassoni* se livraient à des exhibitions mythologiques. Mais c'est seulement dans les années 1470 qu'éclata l'énergie musculaire de Pollaiolo, de Mantegna et, plus souple, d'Antonello – tous adeptes de saint Sébastien (!) dont le martyre devint un prétexte à nudités plus ou moins émouvantes, Perugino donnant, là encore, l'exemple de la suavité.

L'inhibition n'existait plus. Les nus masculins ou féminins de Signorelli, de l'*Éducation de Pan* au *Jugement dernier*, marquaient à tout propos l'irruption de la nudité, tandis que Botticelli mettait fin à la disgrâce de Vénus. La mélodie linéaire, céleste et très humaine qui présidait à sa *Naissance* comme à son *Printemps* favorisait toutes les voluptés à venir de la peinture, depuis les plus singulières, dont Piero di Cosimo donna l'exemple avec la *Mort de Procis*, jusqu'aux plus naturelles qu'illustra la *Jeune Femme à sa toilette* de Bellini, prélude aux plénitudes de Giorgione et de Titien. Michel-Ange allait bientôt célébrer le caractère divin du nu masculin, tandis que la *Léda* disparue de Leonardo frayait un chemin à la *Galatée* de Raphaël. Celui-ci saisit l'héritage du Quattrocento avec une incroyable rapidité et en réunit les aspirations dans une parfaite harmonie.

Ainsi s'achève la longue sinon mystérieuse éclosion d'un art qui pendant encore près de cinq siècles devait porter au plus haut l'esprit européen.

Les faiseurs de *cose miracolose* rendirent peu à peu vie à la nature et envie de vivre à l'homme. Ils n'avaient point besoin pour ce faire de s'imaginer en quête d'... absolu. Car c'est bien le miracle de leur peinture, sinon de la peinture, de nous offrir parfois le sentiment du miracle sans avoir l'air d'y croire.

« Si par hasard on a en même temps une chemise et un cœur, il faut vendre sa chemise pour aller en Italie », affirmait Stendhal. Pourtant, comme ce livre a tenté de le montrer, aux côtés de l'incroyable fécondité picturale des « Italies », on ne compte pas les peintres, de la douce France aux forêts germaniques, des plats Pays-Bas aux hauteurs ibériques, chacun à sa façon, qui surent donner raison à Shakespeare, écrivant dans *Antoine et Cléopâtre* : « La nature est trop pauvre pour lutter de prodiges avec l'esprit. »

BnF

Repères Chronologiques

	FAITS HISTORIQUES ET CULTURELS	ACTIVITÉS PICTURALES DANS LA PÉNINSULE ITALIENNE	ACTIVITÉS PICTURALES DANS LE RESTE DE L' EUROPE
1200	1204 Les Croisés pillent Constantinople. v. 1205-1240 Façade de Notre-Dame-de-Paris.	1220-1275 Activité des Berlinghieri. v. 1225 *Crucifix n° 20*, Pise. 1236-1254 Activité de Giunta Pisano à Assise, Pise et Bologne. 1250-1275 Activité du Maître de saint François.	
1210	1210-1236 Vitraux de la cathédrale de Chartres.	1260-1280 Activité du Maître des Crucifix bleus. 1261 Coppo di Marcovaldo, *Madone trônant.* 1265-1290 Activité du Maître de saint Martin à Pise.	
1220	1222 Fondation de l'université de Padoue. 1226 Mort de François d'Assise. 1228 Assise, construction de la basilique.	1270-1280 Activité de Guido da Siena. 1272 Cimabue à Rome. 1273-1305 Cavallini à Rome 1277-1280 (?) Cimabue à Assise.	
1230		Après 1280 Activité du Maître de saint Pierre. Activité du Maître de la Capture du Christ. 1285 Duccio, *Madone Ruccellai.* v. 1285 Cimabue, Crucifix de Santa Croce.	
1240	1242 Construction de la Sainte-Chapelle. 1248-1254 VIIe croisade.	v. 1290 Le Maître d'Isaac à Assise. v. 1290 (?) Torriti, *Couronnement de la Vierge.* 1290-1295 Florence, le Maître de San Gaggio et le Maître de Varlungo. Naples, Montano d'Arezzo.	
1250	1250 Mort de Frédéric II. 1253 Fondation de la Sorbonne.	v. 1293 Cavallini, *Jugement dernier.* v. 1296 (?) Assise, *Cycle de saint François.* Après 1296 Activité de Lippo di Benivieni.	
1260	1260 Nicola Pisano, chaire de Pise. 1265 Thomas d'Aquin, *Somme théologique.* 1265-1268 Nicola Pisano, chaire de Sienne. Conquête du royaume de Naples par Charles d'Anjou.	v. 1300 Duccio, *Madone des franciscains.* 1301-1303 Giotto, Crucifix de Santa Maria Novella. 1303-1305 Giotto, la chapelle Scrovegni à Padoue. v. 1304 Maître de sainte Cécile, *Sainte Cécile trônant.* 1307 Giuliano da Rimini, *Vierge trônant.* 1308-1309 Giotto à Assise. 1308-1311 Duccio, *Maesta.* Après 1308 Cavallini à Naples. Avant 1310 Giovanni da Rimini, *Vie de la Vierge.*	1260-1270 *Psautier de saint Louis.*
1270	1270 Mort de saint Louis. 1271-1295 Voyages de Marco Polo. 1279 Florence, construction de Santa Maria Novella.	1310 Maître de 1310, *Vierge en majesté.* 1310-1315 Stefano Fiorentino à Assise. 1310-1325 (?) Giotto, chapelles Peruzzi et Bardi. 1315 Simone Martini, *Maesta.* 1315-1319 Pietro Lorenzetti à Assise. v. 1315 : Maître du Chœur de Sant' Agostino, *Vie de saint Jean l'Évangéliste.*	
1280	1280 Première utilisation du verre dans les miroirs. Après 1282 Arnolfo di Cambio, tombeau du cardinal de Braye.	1317 Simone Martini, *Saint Louis de Toulouse.* Avant 1319 (?) Simone Martini et Puccio Capanna à Assise 1319 Ambrogio Lorenzetti, *Madone de Vico l'Abate.*	1288 Maître Honoré *Décret de Gratien.*
1290	1290-1300 Arnolfo di Cambio à Rome, puis Florence. 1294 Florence, construction de Santa Croce. 1296 Sienne, construction du Palazzo Pubblico. 1297 Giovanni Pisano, chaire de Pistoia. 1299 Florence, construction du Palazzo Vecchio.	1320 Pietro Lorenzetti, *Polyptyque de la Vierge* à Arezzo. v.1320 Stefano Fiorentino, *Polyptyque Stefaneschi.* Le Maître du Codex de saint Georges à Avignon. Francesco da Rimini à Bologne. 1320-1325 « Barna », *Mariage mystique de Ste Catherine.* v. 1323 « Barna », *Glorification de saint Thomas d'Aquin.* 1324-1325 Pietro da Rimini, fresques de Tolentino. 1325 Ugolino di Nerio à Florence. 1325-1335 Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del Latte, Madonna de Rapolino,* etc.	
1300	1302 Giovanni Pisano, seconde chaire de Pise. 1308 Dante commence la *Divine Comédie.* 1309 La Papauté à Avignon.	1325-1348 Activité de Bernardo Daddi. v. 1328 Taddeo Gaddi, *Vie de la Vierge.* 1328-1332 Giotto à Naples.	
1310		v. 1330 : Maître de Figline, *Pietà.* Ambrogio Lorenzetti, *Polyptyque de saint Michel.* Roberto d'Oderisio, *Couronnement de la Vierge.* A Rimini, Maître de la vision de la bienheureuse Claire. 1333 Simone Martini et Lippo Memmi, *Annonciation.* 1335 Ambrogio Lorenzetti, *Maesta* de Massa Maritima.	1317 Maître de saint Denis *Scènes de la vie de Paris.*
1320	1320-1325 Pétrarque étudiant à Bologne. 1327 Rencontre de Laure et de Pétrarque.	v. 1335 Giotto à Milan. Vitale, fresques de Mezzarata ; *Saint Georges et le dragon.*	1320-1321 Chanoine Benes, *Passionnaire de l'abbesse Cunégonde.*

1330 1330-1336 Andrea Pisano, porte sud du Baptistère à Florence.
1333-1392 Grenade, construction de l'Alhambra.
1334 Avignon, construction du Palais des papes.
1337 Début de la Guerre de Cent ans.

1335-1342 Pietro Lorenzetti, *Nativité de la Vierge.*
1335-1344 Simone Martini à Avignon.
1336-1340 Buffalmacco, *Triomphe de la mort.*
1337-1339 Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du bon et du mauvais gouvernement.*
1338-1342 « Barna », *Vie du Christ* à San Gimignano.

1320-1323 Jean Pucelle en Italie.
1323-1326 Jean Pucelle, *Bréviaire de Belleville.*
1325-1328 Jean Pucelle, *Heures de Jeanne d'Évreux.*

1340 1340 Venise, construction du Palais des doges.
1341 Pétrarque couronné au Capitole.
1343 Faillite des banques Bardi et Peruzzi.
1346 Pétrarque, *De vita solitaria.* Bataille de Crécy.
1347 Charles IV, roi de Bohême, élu empereur.
1348 Peste noire.

v. 1340 Maso di Banco, *Légende de saint Sylvestre.*
Puccio Capanna, *Crucifixion.*
1340-1345 Lippo Memmi (?), *Chute des anges rebelles.*
1342 Simone Martini, *Sainte Famille.*
Ambrogio Lorenzetti, *Présentation de la Vierge au Temple.*
1343 Paolo Veneziano, *Vie de saint Marc.*
1344 Guariento, *Couronnement de la Vierge.*
1345 Traini, *Triptyque de saint Dominique.*
Vitale, *Madonna dei Denti.*
v. 1345 R. d'Oderisio, *Diptyque du Christ mort.*

1340-1345 Anonyme français, *Crucifixion de Weheder.*
1343 Anonyme français, *Scènes de chasse et de pêche* au Palais des papes à Avignon.
1344-1346 Matteo Giovannetti, *Vie de saint Martial* au Palais des papes.
1346-1348 Matteo Giovannetti, *Vie des deux saint Jean* au Palais des papes.
1346 Ferrer Bassa, fresques de Pedralbes.
1348-1349 Jean Le Noir, *Psautier de Bonne de Luxembourg.*

1350 1350 Mort de Guillaume d'Ockham.
1353 Boccace achève le *Décaméron.*
1355 Orcagna, tabernacle d'Orsanmichele.
1356 Pétrarque à Prague. Bataille de Poitiers.

1350-1352 Giusto de' Menabuoi, *Jugement dernier.*
1352 Tomaso da Modena, *Cycle des dominicains.*
1354 Giovanni da Milano, *Polyptyque de Prato.*
1357 Orcagna, *Polyptyque Strozzi.*
1358 Paolo Veneziano, *Couronnement de la Vierge.*
v. 1358 (?) Tomaso da Modena, *Légende de sainte Ursule.*

v. 1350 *Portrait de Jean le Bon.*
Maître de Vyssi Brod, *Vie du Christ.*
1350-1360 Destorrents, *Sainte Anne et la Vierge.*
1354-1355 Matteo Giovanetti, *Vie de saint Jean Baptiste* à Villeneuve-lès-Avignon.

1360 v. 1360 Guillaume de Machaut, *La Fontaine amoureuse.*
1364 Charles V, roi de France. Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.
v. 1364 Guillaume de Machaut, *Messe Notre Dame.*
1365 L'empereur Charles IV à Avignon.
1367-1390 Construction du château de Mehun-sur-Yèvre.

v. 1360 Giottino, *Lamentation.*
1365 Giovanni da Milano à Santa Croce. Guariento à Venise.
1366-1368 Buonaiuti, *Triomphe de saint Thomas d'Aquin.*
1368 Matteo Giovanetti à Rome.

v. 1370 Maîtres lombards, *Guiron le Courtois* et *Lancelot du Lac.*
1370-1380 Giusto de' Menabuoi, fresques du baptistère à Padoue.
Prete Ilario, *Vie de la Vierge* à Orvieto.

v. 1365 Maître Théodoric à Karlstein. *Portrait de Rodolphe IV.*

1370 1373-1375 Famine et peste en Europe.
1374 Mort de Pétrarque.
1375 Mort de Boccace.
1376 Bruges, construction de l'hôtel de ville.
1377 Retour de la Papauté à Rome.
1378 Mort de l'empereur Charles IV.

1376-1379 Altichiero, fresque du Santo à Padoue.

A partir de 1380 *Tacuina sanitatis.*
1384 Altichiero, fresques de l'oratoire de San Giorgio.
1389 Piero di Puccio, *Histoire de la Genèse* à Pise.

v. 1390 Giovanni de' Grassi, *Heures de Visconti.*
1392 Agnolo Gaddi, *Vie de la Vierge.*
1394 Nicolo di Pietro, *Madone trônant.*

1371 Jean Bondol, *Bible historiale de Vaudetar.*
1374-1381 Jean Bondol, *Tenture de l'Apocalypse.*
v. 1375 Jean d'Orléans, *Parement de Narbonne.*
1379 Bertram von Minden, *Retable de la Genèse.*

1380 1380 Mort de Charles V; mort de Catherine de Sienne.
1382 Mort de Geert Groot, fondateur de la *Devotio moderna.*
1384 Philippe le Hardi devient comte de Flandre.
1385-1402 Gian Galeazzo Visconti règne à Milan.
1387 Milan, construction du Duomo.
1389 Claus Sluter à Champmol.

1395 Lorenzo Monaco, *Prière au jardin des Oliviers.*
Avant 1400 Carlo da Camerino, *Annonciation.*

1400 Salimbeni, *Mariage mystique de sainte Catherine.*
v. 1400 Nicolo di Pietro, *Couronnement de la Vierge.*
Wenceslas (?), les *Mois de Trente.*
1400-1405 Maître de la Madone Straus, *Madone de l'Humilité.*
1402 Michelino da Besozzo, *Éloge funèbre de Gian Galeazzo Visconti.*

v. 1380 Jean d'Orléans, *Très Belles Heures de Notre-Dame.*
Grandes Chroniques de France.
Maître de Trebon, *Triptyque de Trebon.*
1380-1385 Beauneveu, *Psautier de Jean de Berry.*

1390 1390 Bologne, construction de San Petronio.
v. 1390-1400 Cennino Cennini, *Libro dell'arte.*
1396 Défaite des Croisés à Nicopolis.
1399 Christine de Pisan, *Épître au dieu d'amour.*

1404 Starnina, *Vie de saint Jérôme.* Lorenzo Monaco, *Madone de l'Humilité.*
v. 1405 Zanino di Pietro, *Triptyque de la Crucifixion.*
1406 Lorenzo Salimbeni, *Histoires de San Biaggio.*
Avant 1410 Jaquerio à Ranverso.
Giovanni da Modena à Bologne.

1390-1395 Jean de Beaumetz, *Calvaire.*
1394-1399 Broederlam, *Triptyque de la Chartreuse.*
v. 1395 *Diptyque Wilton.*
1395-1420 « Weicherstil » en Bohême.

1400 1401-1403 Ghiberti remporte le concours des portes du Baptistère.
1403-1444 Activité de l'humaniste Leonardo Bruni à Florence.
Après 1405 Quercia, tombeau d'Ilaria del Caretto.
1406 Venise acquiert Padoue.
1407 Assassinat de Louis d'Orléans et guerre civile en France.

v. 1410 Gentile da Fabriano, *Couronnement de la Vierge.*
1410 Michelino da Besozzo à Venise.
Après 1410 Jacobello del Fiore, *Retable de sainte Lucie.*
Michelino di Besozzo, *Mariage de la Vierge.*
1413 Lorenzo Monaco, *Couronnement de la Vierge.*
1414-1419 Gentile da Fabriano à Brescia.
1416 Les Salimbeni, fresques d'Urbino.

v. 1420 Pisanello, *Madone à la caille.*
1422 Lorenzo Monaco, *Adoration des Mages.*
Masaccio, *Triptyque de San Giovenale.*

v. 1400 Jean Malouel, *Grande Pietà ronde.*
Jacquemart de Hesdin, *Heures de Bruxelles.*
Anonyme allemand, *Triptyque de Pähl.*
1400-1405 Colart de Laon, *Vierge à l'Enfant.*
Anonyme parisien, *Mise au Tombeau.*
1400-1420 Activité du Maître de la Ste Véronique à Cologne.
1403-1404 Conrad de Soest, *Passion du Christ.*
1405-1415 Anonyme bourguignon, *Portrait de Wenceslas.*
A partir de 1406 Robert Campin à Tournai.
v. 1408 Les Limbourg, *Belles Heures de Jean de Berry.*

1410 1410 Défaite des Chevaliers teutoniques à Tannenberg.
1410-1440 « Invention » de la peinture à l'huile.
v. 1412 Nanni di Banco, *Quatre Saints.*
v. 1413 Brunelleschi et Donatello à Rome.
1415 Défaite de la chevalerie française à Azincourt.
v. 1415 Brunelleschi élabore un système de

1423 Gentile da Fabriano, *Adoration des Mages.*
1423-1426 Sassetta, *Triptyque de l'Arte della Lana.*
1424-1425 (?) Uccello, *Histoire de la Genèse.*
v. 1425 Fresques du château de Vignola.
1425-1427 Masolino et Masaccio à la chapelle Brancacci.
1426 Giovanni di Paolo, *Retable Pecci.*
v. 1426 Pisanello, *Annonciation* de San Fermo.

v. 1410 Anonyme parisien, *Petite Pietà ronde.*
v. 1410 Maître d'Heiligenkreuz, *Diptyque de l'Annonciation.*
1410-1420 Jacques Coene, *Heures du maréchal de Boucicaut.*
1410-1420 Anonyme rhénan, *Jardin du paradis.*
1414-1418 Maître de Rohan, *Grandes Heures dites de Rohan.*
v. 1415 Campin, *Mise au Tombeau.*
1415-1420 Anonyme parisien, *La Vierge enceinte de St.Joseph.*

perspective.
1416 Mort de Jean de Berry.
1419 Assassinat de Jean sans Peur; Philippe le Bon, duc de Bourgogne.
Brunelleschi, coupole du Duomo à Florence.

1420 1423-1427 Florence et Venise alliées contre Milan.
1425 Gilles Binchois au service de Philippe le Bon.
Liaison maritime régulière entre Flandre et Italie.
Ghiberti reçoit la commande des portes du Paradis.
v. 1425-1428 (?) Thomas a Kempis, *Imitation de Jésus-Christ.*
Ghiberti, Donatello, Quercia, reliefs pour le baptistère de Sienne.
1427 Recensement cadastral à Florence.
1428-1433 Donatello, *Tabernacle de l'Annonciation.*
1429 Fondation de l'ordre de la Toison d'or.

1430 1430 Brunelleschi, chapelle Pazzi.
1430-1451 Ascension et chute de Jacques Cœur.
1431 Procès de Jeanne d'Arc. Concile de Bâle.
1431-1437 René d'Anjou à Dijon.
1432 Bataille de San Romano.
1433 Alberti, *Descriptio urbis Romae.*
1433 Cosimo de' Medici assure son pouvoir à Florence.
1435 Alberti, *De pictura.*
v. 1435 (?) Donatello, *David.*
1436 Paris repris aux Anglais.
v. 1436 Invention de l'imprimerie par Gutemberg.
1438-1442 René d'Anjou à Naples.
1439 Le concile à Florence.

1440 1442 Conquête de Naples par Alphonse d'Aragon. Le roi René en Provence.
1443 Construction de l'Hôtel-Dieu de Beaune.
1444 Michelozzo, Palazzo Medici. Trêve de Tours. Federico Montefeltro prend le pouvoir à Urbino.
v. 1445 Ghiberti écrit ses *Commentari.*
1446 Mort de Brunelleschi. Alberti, Palazzo Rucellai.
1446-1450 Donatello, autel du Santo à Padoue.
1449 Charles VII reconquiert la Normandie.

1450 1450 Alberti, Tempio Malatestiano à Rimini.
Borso succède à Lionello d'Este. Francesco Sforza prend le pouvoir à Milan.
Ghiberti achève la porte du Paradis.
1453 Prise de Constantinople par les Turcs.
1454 Paix de Lodi.
1455-1463 Villon, *Petit et Grand Testament; Ballade des pendus.*
1456 Fazio, *De viris illustribus.*
1457-1461 Donatello à Sienne.
1458 Enea Silvio Piccolomini élu pape sous le nom de Pie II.
Alberti, façade de Santa Maria Novella.

1460 1460-1464 Filarete, *Trattato di architettura.*
1461 Louis XI, roi de France.
1465 Laurana commence la construction du « palazzo » d'Urbino.
1467 Charles le Téméraire, duc de Bourgogne.

1427-1428 Masolino et Masaccio à Rome.

v. 1430 Pisanello, *Cycle de la Table ronde*, à Mantoue.
Sassetta, *Madone des neiges.*
1431 Belbello da Pavia, *Bible de Niccolo III d'Este.*
1433 Domenico di Bartolo, *Madone de l'Humilité.*
Fra Angelico, *Retable des Linaioli.*
1433-1435 Masolino à Castiglione d'Olona.
1433-1436 Lippi à Padoue.
1433-1438 Pisanello, *Saint Georges et la princesse.*
v. 1435 Maître de l'Observance, *Vie de saint Antoine.*
1436 Uccello, *John Hawkwood.*
1436-1439 Giovanni di Consalvo, *Vie de saint Benoît.*
1437 Lippi, *Madone de Tarquinia.*
Parri Spinello, *Madone de la Miséricorde.*
1437-1444 Sassetta, *Polyptyque de saint François.*
1438 Pisanello à Ferrare. Fra Angelico à San Marco.
1439 Pisanello et Piero della Francesca à Florence.
1439-1440 Domenico Veneziano, *Adoration des Mages.*

v. 1440 Uccello, *Batailles de San Romano.*
Maître des Giochi au palazzo Borromeo.
1440-1445 Le Scheggia, *Cassone Adimari.*
1440-1455 La *bottega* de Squarcione à Padoue.
1441-1444 Domenico di Bartolo, fresques de l'Ospedale.
1441-1445 Lippi, *Couronnement de la Vierge.*
1444 Sano di Pietro, *Polyptyque des Gesuati.*
v. 1444 Zavattari, *Vie de la reine Teodolinda.*
v. 1445 Giovanni di Paolo, *Madone de l'Humilité.*
1445-1447 Domenico Veneziano, *Retable de sainte Lucie.*
1445-1450 Maître de Pratovecchio, *Triptyque de sainte Brigitte.*
1446 Alemagna et Vivarini, *Triptyque de la Scuola della Carita.*
1446-1449 Vecchietta, *Scènes de la Passion.*
1447 Castagno, fresques de Sant' Apollonia.
Uccello, *Histoires de Noé.* Boccati, *Madone de la treille.*
1447-1446 Décoration du *Studiolo* de Belfiore.
v. 1448-1450 Piero della Francesca, *Baptême du Christ.*
1448-1456 Mantegna à la chapelle Ovetari.

1450 : Castagno, *Assomption.*
v. 1450 Bartolomeo di Tommaso, *Jugement universel.*
1451 Piero à Rimini. Donato de Bardi, *Crucifixion.*
1452-1458 Piero, *Légende de la Vraie Croix.*
v. 1452 Lippi, *Madone de Pitti.*
1453-1454 Castagno, fresques de Sant' Annunziata.
1455 Giovanni di Francesco, *Histoires de saint Nicolas de Bari.*
1455-1461 *Bible de Borso d'Este.*
1455-1462 Schiavone à Padoue.
1456 Foppa, *Trois Crucifiés.*
1457-1459 Mantegna, *Retable de San Zeno.*
v. 1458 (?) Piero, *Flagellation.*
1458-1459 Piero à Rome.
1459 Gozzoli, *Voyage des Rois Mages.*

v. 1460 Bellini, *Prière au jardin des Oliviers.* Tura, la muse *Calliope.*
1460-1463 Zanetto Bugatto à Bruxelles.
1460 Giovanni di Paolo, *Vie de saint Jean Baptiste* ; *Vie de sainte Catherine.*
1460-1470 Uccello, *La Chasse.*
v. 1462 Zoppa, *Retable de San Clemente.*
1462 Baldovinetti, *Nativité.*
1462-1463 Matteo di Giovanni, *Madone de Pienza.*
1465 Bartolomeo Vivarini, *Madone trônant et saints.*
Antonello da Messina, *Salvator Mundi.*
1467-1476 Liberale da Verona à Sienne.
1468 Crivelli, *Polyptyque de Massa Fermana.*
Foppa, fresques de la chapelle Portinari.
1469 Piero à Urbino. Tura, *Saint Georges et la princesse.*
Lorenzo da Viterbo, *Vie de la Vierge.*
1469-1470 Ferrare, fresques de Schifanoia.
1469-1476 Leonardo da Vinci chez Verrochio.

1470-1474 Girolamo da Cremona à Sienne
v. 1470 Giovanni Angelo d'Antonio, *Tavole Barberini.*
Francesco di Giorgio, *Annonciation.*
1471 Zoppo, *Retable de Pesaro.*
1471-1474 Bellini, *Couronnement de la Vierge.*

v. 1420 Anonyme français, *Profil de jeune femme.*
Maître Francke, *Homme de douleur.*
1420-1425 Campin, *Nativité.*
1422-1424 Jan Van Eyck, *Heures de Milan-Turin.*
1423-1430 Maître de Bedford, *Heures de Bedford.*
1425 Maître Francke, *Retable de saint Thomas.*
Jan Van Eyck au service de Philippe le Bon.
1427 Jan Van Eyck passe par Tournai.
Thomas de Coloswar, *Polyptyque de la Crucifixion.*
v. 1427-1429 Campin, *Triptyque de Flémalle.*
1427-1432 Van der Weyden compagnon de Campin.
1428-1429 Jan Van Eyck au Portugal et en Espagne.
1428-1435 Bapteur, *Apocalypse d'Amédée VIII.*
1429-1430 Campin en Savoie et en Provence.

1430-1435 Maître Francke, *Retable de sainte Barbe.*
Martorell, *Retable de saint Georges.*
v. 1431 Campin, *Triptyque de Mérode.*
1431 Moser, *Retable de Tiefenbronn.*
1432 Jan Van Eyck achève le *Retable de l'Agneau mystique.*
1433-1435 Petrus Christus au long du Rhin (?).
1434 Van Eyck, *Mariage des Arnolfini.*
1434-1435 Witz, *Miroir du salut.*
v. 1435 Van der Weyden, *Descente de Croix.*
Lochner, *Retable du Jugement dernier.*
1437 Van Eyck, *Triptyque de Dresde.*
Pseudo-Multscher, *Retable de Wurzach.*

1440 Hirtz, *Passion de Karlsruhe.*
v. 1440 Van der Weyden, *Triptyque du Calvaire.*
Lochner, *Retable des patrons de la ville de Cologne.*
v. 1440-1450 Maître de la Passion de Darmstadt.
1443-1445 Dalmau, *Vierge des conseillers.*
1444 Witz, *Retable de saint Pierre.*
v. 1444 Quarton collabore avec Barthélemy d'Eyck.
1444-1445 Maître des retables Polling.
1445 Barthélemy d'Eyck, *Triptyque de l'Annonciation.*
v. 1445 Fouquet, *Portrait de Charles VII.*
1445-1450 Maître de la Tabula Magna.
1446-1450 (?) Fouquet en Italie.
1448-1451 Van der Weyden, *Jugement dernier.*
v. 1448 Huguet, *Retable de saint Georges.*
1449 Christus, *Saint Éloi.*

1450 Van der Weyden à Rome.
Ouwater, *Résurrection de Lazare.*
v. 1450 Fouquet, *Diptyque de Melun.*
Lichtemont, *Anges de Bourges.*
Quarton, *Retable Requin.*
1452 Quarton, *Vierge de la Miséricorde.*
Martorell, *Retable de la Transfiguration.*
1452-1460 Fouquet, *Heures d'Étienne Chevalier.*
v. 1453 Van der Weyden, *Triptyque de saint Jean Baptiste.*
1454 Quarton, *Couronnement de la Vierge.*
1454-1459 Marmion, *Retable de saint Bertin.*
v. 1455 Quarton, *Pietà de Villeneuve.*
Van der Weyden, *Crucifixion.*
Pleydenwurff, *Diptyque de Georg von Löwenstein.*
1456 Barhélemy d'Eyck (?), *Jeune Homme de Vaduz.*
v. 1457 Christus, *Mort de la Vierge.*
1458 Pseudo-Multscher, *Retable de Vipiteno.*

1460 Le *Retable de l'Adoration des Mages* de Van der Weyden installé à Cologne.
v. 1460 Fouquet, *Jouvenel des Ursins.*
Retable de Boulbon. Pacher, *Retable de saint Laurent.*
Après 1460 Barthélemy d'Eyck, *Livre du Cœur d'amour épris.*

Galeazzo Maria Sforza, duc de Milan.
1469 Lorenzo de' Medici gouverne Florence.

1470 1470-1480 Activité de Veit Stoss.
v. 1470 Piero, *De prospectiva pingendi.*
1471 Francesco della Rovere élu pape sous le nom de Sixte IV.
1477 Mort de Charles le Téméraire.
1478 Conspiration des Pazzi contre les Medici.
1479 Début du règne de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille.

1480 1480 Ivan III met fin à la domination de la Horde d'or.
v. 1480 Tapisserie de la *Dame à la licorne.*
1481 Création de l'Inquisition.
1482 Ficin, *Theologia platonica.* Paix entre Venise et les Ottomans.
1485 Construction de l'hôtel de Cluny.
1489 Politien, *Miscellanea.*

1490 1490 Isabelle d'Este, marquise de Mantoue.
1490-1500 Activité de Riemenschneider.
v. 1490 Giovanni Santi, *Cronica.*
1492 Christophe Colomb découvre l'Amérique. Les Arabes chassés d'Espagne. Alexandre Borgia élu pape.
1494 Descente des Français en Italie. Les Medici chassés de Florence.
Lefèvre d'Étaples, *Ars moralis.*
1495 Construction du château d'Amboise.
1497 Vasco de Gama franchit le cap de Bonne-Espérance.
1498 Exécution de Savonarole. Chute de Ludovico il Moro.
Rencontre d'Érasme et de Thomas More.

1500 1502-1503 Leonardo da Vinci au service de Cesare Borgia.
1502-1504 Sannarazo, *Arcadie.*
1503-1513 Giuliano della Rovere élu pape sous le nom de Jules II.
1504 Michelangelo, *David.*
1505 Luther étudie la théologie à Wittenberg.
1506 Bramante, reconstruction de Saint-Pierre de Rome.
1509 Érasme, *Éloge de la folie.*

v. 1471-1472 *Pala de Federico di Montefeltro.*
1472 Nicolo d'Ancona, *Pala de Pittsburg.*
Girolamo da Cremona (?), *Salvator Mundi.*
v. 1472 Piero, portraits de Federico et de Battista.
1473 Cossa, *Polyptyque Griffoni.*
Crivelli, *Polyptyque d'Ascoli.*
v. 1473 Antonello da Messina, *Madone Benson.*
1474 Mantegna, *Camera degli Sposi.*
Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci.*
1475 Botticelli, *Adoration des Mages.*
Antonello, *Portrait du condottiere.*
1475-1476 Antonello à Venise.
v. 1475 Pollaiolo, *Martyre de saint Sébastien.*
v. 1476 (?) Antonello, *Saint Sébastien.*
1477 Bramante à Milan.
1479 Bartolomeo della Gatta, *Saint Roch.*

1480 Roberti, *Pala de Ravenne.*
v. 1480 Botticelli, *Madone du Magnificat.*
Melozzo da Forli, *Sixte IV et Platina.*
Delitio, *Vie de la Vierge* à Atri.
1480-1485 Bellini, *Transfiguration.*
1481 Décoration de la chapelle Sixtine.
Matteo di Giovanni, *Massacre des Innocents.*
Leonardo da Vinci, *Adoration des Mages.*
v. 1482 Botticelli, *Le Printemps.* Roberti, *Pietà.*
1482-1499 Leonardo à Milan.
1483 Le *Triptyque Portinari* à Florence.
1483-1485 Ghirlandaio, *Vie de saint François.*
1483-1486 Leonardo, *Vierge aux Rochers.*
v. 1483-1485 Botticelli, *Naissance de Vénus.*
1485 Roberti, fresques de la chapelle Garganelli.
Butinone et Zenale, *Polyptyque de San Martino.*
1485 (?) Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci.*
v. 1485 Spanzotti, *Vie du Christ* à Ivrea. Lonhy, *Trinité.*
1485-1488 Piero di Cosimo, *Visitation.*
1486 Crivelli, *Annonciation.*
Filippino Lippi, *Vision de saint Bernard.*
1486-1490 Ghirlandaio, *Vie de la Vierge.* Mantegna, *Triomphe des Césars.*
v. 1487 Botticelli, *Madone à la grenade.*
1488-1490 Leonardo, *La Dame à l'hermine.*
1488-1494 Bergognone à Pavie.

1490 Costa, *Triomphe de la gloire et de la mort.*
v. 1490 Braccesco, *Annonciation.* Signorelli, *Éducation de Pan.*
Perugino, *Vision de saint Bernard.*
1490-1496 Carpaccio, *Légende de sainte Ursule.*
1492-1494 Cima da Conegliano, *Baptême du Christ.*
1494 *Pala Sforzesca.*
Avant 1495 Buonconsiglio, *Pietà.*
1495 Botticelli, *Pietà.*
v. 1495 Botticelli, *La Calomnie.*
1495-1498 Leonardo, *La Cène.*
1495-1500 Leonardo, *La Belle Ferronnière.*
1496 Perugino, *Crucifixion.*
1497 Signorelli à Monte Oliveto.
1497-1502 Filippino Lippi à Santa Maria Novella.
1499 Signorelli à Orvieto. Leonardo quitte Milan.
v. 1499-1500 Raffaello dans l'atelier de Perugino.

v. 1500 Piero di Cosimo, *Histoires de l'humanité primitive.*
1500-1505 Leonardo et Michelangelo à Florence.
1500-1510 Activité de Giorgione à Venise.
1502 Bellini, *Baptême du Christ.*
1502-1507 Carpaccio à San Giorgio degli Schiavone.
1503-1515 (?) Leonardo, *Mona Lisa.*
1504-1505 Michelangelo, *Tondo Doni.*
1504-1508 Raffaello à Florence.
1505 Bellini, *Pala de San Zaccaria.*
1505-1506 Costa, Francia et Aspertini à Sainte-Cécile.
1505-1510 Leonardo, *Vierge à l'Enfant et Ste Anne.*
1506-1513 Retour de Leonardo à Milan.
1507 Costa à Mantoue.
v. 1507 Piero di Cosimo, *Madone Cini.*
1508 Raffaello à Rome.
1508 Michelangelo commence les fresques de la Sixtine.

1462 Herlin, *Retable de saint Georges.*
1463 A Cologne, Maître de la Vie de Marie.
1465 Duranti (?), *Baptême du Christ.*
Christus, *Portrait de jeune homme.*
1465-1475 (?) activité de Gérard de Saint-Jean.
v. 1465 Fouquet, *Antiquités judaïques.*
1465-1470 Colin d'Amiens, *Livre des cas des nobles hommes et femmes.*
1468 Bouts, *La Cène.* Bermejo, *Saint Michel.*
1469-1473 Maître François, *Cité de Dieu.*

1470-1498 Activité de Jacques de Besançon.
v. 1470 (?) Gérard Saint-Jean, *Triptyque des chevaliers.*
Memling, *Martyre de saint Sébastien.*
Jorge Ingles, *Retable de Mejorada.*
Nisart, *Retable de saint Georges.*
v. 1470-1472 Van der Goes, *Retable de Monforte.*
1472-1482 Berruguete en Italie.
1473 Memling, *Triptyque du Jugement dernier.*
Schongauer, *Vierge au buisson de roses.*
1474 commande du *Triptyque Portinari.*
1475 Bréa, *Pietà.*
1475-1476 Froment, *Le Buisson ardent.*
v. 1475 (?) Maître François, *Livre d'heures Wharncliffe.*
Pacher, *Retable des Pères de l'Église.*
Schongauer, *Montée au Calvaire.*
Reuwich (?), *Livre de raison.*
Gonçalves, *Retable de saint Vincent.*

1480 Le Maître de saint Barthélemy à Cologne.
v. 1480 Jean Hey, *Nativité.*
Van der Goes, *Mort de la Vierge.*
Début de l'activité de Hieronymus Bosch.
Reuwich (?), *Retable de la Passion.*
Gallego, *Retable de saint Ildefonse.*
Bermejo, *Histoire de sainte Engracia.*
Anonyme espagnol, *Vierge du chevalier de Montesa.*
1481 Pacher, *Retable de Saint-Wolfgang.*
1482 Funhof, *Légende des saints.*
1483 Berruguete de retour en Espagne.
1486-1489 Apprentissage de Dürer chez Wolgemut.

1490 Bermejo, *Pietà.*
v. 1490 Changenet, *Trois Prophètes.*
Fruehauf l'Ancien, *Homme de douleur.*
1490-1492 Dürer aux Pays-Bas.
1492 Polack, *Ecce Homo.*
Michel Sittow en Espagne.
1492-1494 (?) Jacques de Besançon, *Statuts de l'ordre de saint Michel.*
1493 Dürer, *Autoportrait.*
1495-1496 Dürer à Venise.
v. 1495 Berruguete, *Vies de saint Dominique et de saint Pierre.*
1496 Juan de Flandes en Espagne.
1497-1499 Lieferinxe, *Retable de saint Sébastien.*
1498 Gérard David, *Justice de Cambyse.*
1498-1499 Jean Hey, *Triptyque de Melun.*
1499-1500 Nicolas Dipre, *Scènes de la vie de la Vierge.*

v. 1500 Le Maître de saint Gilles à Paris.
Gérard David, *La Vierge entre les vierges.*
Bosch, en Italie (?).
1502-1504 Dürer, *Retable Paumgartner.*
1505-1507 Second séjour de Dürer à Venise.
1506 Dürer, *Fête du Rosaire ; Jésus parmi les docteurs.*

BnF

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'ensemble de l'époque (1250-1500), le lecteur trouvera ici quelques titres (I) lui permettant de saisir les lignes de force politiques et économiques, ainsi que le contexte socioculturel. Suivent les nombreux travaux (II) où il pourra étudier le rôle joué par l'art dans l'évolution des esprits ; la fonction et la pratique de la peinture, avec ses modes stylistiques, iconographiques ; la production picturale telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous. Après quoi, chapitre par chapitre (III), les monographies, catalogues d'exposition, articles, etc. constituant la somme de notre savoir sur chaque période, chaque région, sinon chaque peintre.

I

L'**esprit de l'époque** fut d'abord exploré avec sagacité par :

J. Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860 ; Paris, 1958 ; Harmondsworth, 1990.

J. von Schlosser, *L'Arte di corte nell'secolo XIV*, 1895 ; Milan, 1965.

J. Huizinga, *L'Automne du Moyen Age*, 1919 ; Harmondsworth, 1955 ; Paris, 1977.

Nombre de leurs interprétations ont cependant été révisées ; on lira à cet égard avec intérêt :

E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, 1954 ; Paris, 1969.

H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1955.

J. Larner, *Culture and Society in Italy, 1290-1420*, Londres, 1971.

P. Burke, *Culture and Society in Renaissance Italy*, 1972 ; Cambridge, 1986.

J. Larner, *Italy in the Age of Dante and Petrarch*, Londres, 1980.

G. Holmes, *Florence, Rome and the Origins of the Renaissance*, Oxford, 1986.

W. Prevenier et W. Blockmans, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge, 1986.

L. Martines, *Power and Imagination, City-States in Renaissance Italy*, Harmondsworth, 1979.

D. Hay et J. Law, *Italy in the Age of the Renaissance 1380-1530*, Londres, 1989.

B. Guenée, *L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Les États*, Paris, 1991.

S.K. Cohn, Jr., *The cult of remembrance and the Black Death*, Baltimore, 1992

M. Barber, *The two cities*, Londres, 1992

H. van Os, *The art of devotion, 1300-1500*, cat. exp., Amsterdam, 1994-95

A. Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu*, Paris, 1999 et *Le Sacre de l'artiste*, Paris, 2000

Parmi les grandes **synthèses historiques**, on consultera aussi :

J. Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1964.

G. Duby, *Fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440*, Genève, 1966.

J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, 1967.

R. Fossier, *Le Temps des crises 1250-1520*, Paris, 1983.

L'Homme médiéval, sous la direction de J. Le Goff, 1987 ; Paris, 1989.

L'Homme de la Renaissance, sous la direction d'E. Garin, 1988 ; Paris, 1990.

J. Heers, *L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Aspects économiques et sociaux*, Paris, 1990.

Quelques **facteurs de changement** ont été étudiés :

L'**environnement urbain** :

L. Benevolo, *The Architecture of the Renaissance* (2 vol.), Londres, 1978.

E. Guidoni, *La Città dal medioevo al rinascimento*, Rome, 1989.

J. Heers, *La Ville au Moyen Age en Occident*, Paris, 1990.

L. Benevolo, *La Città italiana nel Rinascimento*, Milan, 1990.

La **violence et la guerre** :

L. Tomasi, *Ritratto del condottiero*, Turin, 1967.

L. Martines, *Violence and Disorder in Italian Cities 1200-1500*, Berkeley, 1972.

Ph. Contamine, *La Guerre au Moyen Age*, Paris, 1980.

J.R. Hale, *Artists and Warfare in the Renaissance*, Yale, 1990.

B. Guenée, *Un meurtre, une société. L'assassinat du duc d'Orléans, 23 novembre 1407*, Paris, 1992.

Le **commerce et la finance** :

J. le Goff, *Marchands et banquiers au Moyen Age*, Paris, 1956.

La **sainteté** :

Bell et Weinstein, *Saints and Society*, Chicago, 1982.

P. Brown, *Le Culte des saints*, Paris, 1984.

A. Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Paris, 1988.

Les **humanistes** par :

L. Martines, *The Social world of Florentine Humanists*, Londres, 1963.

E. Garin, *Umanisti, artisti, scienziati*, Rome, 1989.

Bien que consacré à **l'architecture des cathédrales**, signalons :

R. Recht, *Le Croire et le Voir*, Paris, 1999

II

Les **sources écrites** sur la conception et l'exercice de l'art pictural sont rares, donc précieuses : quelques vers de Dante et de Pétrarque, quelques pages de Boccace et de Filippo Villani, et c'est à peu près tout pour le Trecento. Pour le Quattrocento, les textes, au nombre de cent vingt-sept, exclusivement italiens, ont été recensés avec soin par :

C.E. Gilbert, *L'Arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florence-Vienne, 1988.

On consultera aussi :

E.G. Holt, *A Documentary History of Art, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, 1947.

W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400-1600*, Englewoods Cliffs, 1966.

T.G. Frisch, *Gothic Art 1140-1450*, Englewoods Cliffs, 1971.

Les **rares écrits des artistes** sont fondamentaux :

C. Cennini, *Libro dell'arte*, New York, 1954 ; Milan 1975 ; un véritable manuel sur les techniques de la peinture compilé vers 1400.

L.B. Alberti, *De Pictura*, publié en latin en 1435, ou *Della Pittura*, publié en italien en 1436. Ce traité de la Renaissance florentine a récemment fait l'objet d'une nouvelle traduction en français par J.-L. Schefer, Paris, 1992.

L. Ghiberti, *Commentari*, écrits entre 1445 et 1455, Bartoli, Florence, 1998

On consultera utilement :

Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1982.

L. da Vinci : une intelligente sélection de ses écrits a été publiée par M. Kemp, *Leonardo on painting*, Yale, 1989.

Sans la monumentale entreprise de Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, publiée en 1550, révisée et amplifiée en 1568 (avec un changement significatif du titre : *Le Vite de' più ecceleenti pittori, scultori e architetti*), on imagine mal ce que serait notre ignorance. Cela malgré ses erreurs, ses lacunes et son chauvinisme florentin. On en lira une remarquable édition commentée sous la direction d'André Chastel, 12 volumes, Paris, 1981-1989.

Sur la **perception** (la critique ?) **contemporaine** de la peinture, outre l'ouvrage de C.E. Gilbert cité plus haut, on lira :

C.E. Gilbert, *Poets seeing artists'work*, Florence, 1991

M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of painting in Italy and the Discovery of pictorial Composition*, Oxford, 1971.

M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972; Paris, 1985.

On y découvrira, avec surprise peut-être, la simplicité de la vision quattrocentesque, ainsi que le point de vue des humanistes, tels Guarino da Verona, Bartolomeo Fazio et Cristoforo Landino.

Pour le **patronage** des arts par l'Église et les ordres mendiants, par les cités, les grandes familles et les cours, on peut lire :

B. Kempers, *Painting, Power and Patronage. The Rise of the professional Artist in Renaissance Italy*, Londres, 1987.

R.A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, 1993

Comment travaillait-on enfin dans les ateliers, on peut s'en faire une idée avec :

D.V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, 1959.

C. Gilbert, « Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie », in *Revue de l'art*, 1977.

B. Cole, *The Renaissance Artist at work*, Londres, 1983.

Art in the making : Italian Painting before 1400, cat. exp., Londres, 1989.

J. Alexander, *Medieval Illuminators and their methods of work*, Yale, 1992.

Pour la **genèse du renouveau culturel** qui s'accomplit du XIIIe au XVe siècle, il n'existe pas de meilleure introduction que :

E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960; Paris, 1976.

Pour un **panorama de la création artistique**, de ses mobiles et de ses réalisations, on pourra lire aussi :

G. Henderson, *Gothic*, Hardmondworth, 1967.

M. Levey, *Early Renaissance*, Hardmondworth, 1968.

Et pour prendre une **vue d'ensemble de la production picturale** :

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance - Florentine School*, 2 vol.; *Venetian School*, 2 vol.; *Central Italian and North Italian Schools*, 3 vol., Londres, 1957-1968.

M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 vol., Leyde, 1967-1976.

A. Châtelet, *Les Primitifs hollandais : la peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle*, Fribourg, 1980.

C. Sterling, *La Peinture française : les peintres du Moyen Age*, Paris, 1942.

G. Ring, *A Century of French Painting*, Londres, 1949.

A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 vol., Berlin-Munich, 1934-1961.

C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vol., Cambridge, Mass., 1930-1966.

Pour l'**Italie**, on trouvera le point des recherches les plus récentes, région par région, dans :

La Pittura in Italia : il Duecento e il Trecento, 2 vol., sous la direction d'E. Castelnuovo, Milan, 1986.

La Pittura in Italia : il Quattrocento, 2 vol., sous la direction de F. Zeri, Milan, 1988.

Soulignons l'anthologie d'un grand connaisseur d'autrefois, récemment publiée par A. Ladès :

R. Offner : *A discerning eye, Essays on Early Italian painting*, Pennsylvania University, 1998

Et surtout les cinq volumes recueillant les écrits de Federico Zeri dont la publication s'est achevée peu avant sa disparition :

F. Zeri, *Giorno per Giorno nella pittura*, Turin, 1988-1998

On relèvera des aperçus intéressants dans les ouvrages suivants :

L. Coletti, *I Primitivi*, Novara, 1941-1947.

A. Chastel, *Le Grand Atelier* et *Renaissance méridionale*, Paris, 1965.

R. Oertel, *Early Italian Painting to 1400*, Londres, 1968.

A. Smart, *The Dawn of Italian Painting 1260-1400*, Londres, 1968.

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Naples, 1977.

G. Previtali, « La periodizzazione dell'arte italiana », in *Storia dell'arte italiana*, t. I, Turin, 1979.

J. White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, Harmondsworth, 1987.

Cependant on reviendra aussi aux investigations initiatrices, donc discutables ou dépassées, mais toujours intéressantes :

P. Toesca, *Il Trecento*, Turin, 1951.

R. Longhi, *Guidizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, 1939-1970; Florence, 1974.

R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio, e altri studi sul Quattrocento*, 1910-1967; Florence, 1975; Paris, 1981.

R. Longhi, *Lavori in Valpadana, dal Trecento al Cinquecento*, 1934-1964; Florence, 1973.

F. Antal, *Florentine Painting and his Social Background, 14th and early 15th century*, New York, 1948.

M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.

De même, pour les **Pays-Bas**, on confrontera les études de Friedländer, citées *supra*, avec des analyses toujours stimulantes de :

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge, Mass., 1953; Paris, 1992.

Cependant que pour l'**Europe du Nord** et la **Péninsule ibérique** on pourra consulter :

C.D. Cutler, *Northern Painting*, New York, 1968.

A. Châtelet, *Les Primitifs septentrionaux*, Genève, 1979.

J. Bialostocki, *Il Quattrocento nell' Europa settentrionale*, Turin, 1989.

Sur les divers **modes de production picturale**, on dispose d'une littérature détaillée.

Pour la **peinture murale** :

U. Procacci, *Sinopie e Affreschi*, Milan, 1961.

U. Procacci, *Fresques de Florence*, cat. exp., Paris, 1970.

M. Meiss, *Grandes époques de la fresque*, Paris, 1970.

E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany*, Oxford, 1980.

L. Tintori, *Antichi colori sul muro. Esperienze nel restauro*, Prato, 1989.

A. Lavin, *The Place of Narrative : Mural Decoration in Italian Churches*, Chicago, 1990.

Éd. par E. Borsook et F. Suberbi Gioffradi, *Italian altarpieces, 1250-1550*, Oxford, 1994

C. Hoeniger, *The renovation of painting in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge, 1995

L.B. Kanter et B. Drake Boehm, *Painting and illumination in early Renaissance Florence 1300-1450*, New York, 1995

Éd. par M. Gregori, *Pittura murale in Italia, Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, Turin, 1995

Éd. par M. Gregori, *Pittura murale in Italia, Il Quattrocento*, Turin, 1996

Éd. par R. Cassanelli, *Ateliers de la Renaissance*, Paris, 1998

Pour la **peinture d'autel** :

J. Burckhardt, *The Altarpiece in Renaissance Italy*, 1893; Londres, 1989.

R. Salvini et L. Traverso, *Predelle dal' 200 al' 500*, Vallecchi, 1959.

S.Neilson Blum, *Early Netherlandish Triptychs*, Berkeley, 1969.

Retables italiens du XIIIe au XVe siècle, cat. exp., Paris, 1978.

E. Sandberg-Vavalà, *La Croce dipinta italiana*, Rome, 1980.

H. Van Os, *Sienese Altarpieces, Form, Content and Function*, 2 vol., Groningue, 1984-1990.

P. Humfrey et M. Keny, *The Altarpiece in Renaissance*, colloque 1987; Cambridge, 1991.

J.B. Sobré, *Behind the Altartable : the development of the painted retable in Spain*, Columbia, 1989.

Polyptyques, cat. exp., Louvre, Paris, 1990.

Pour l'**enluminure** :

J. Porcher, *Les Manuscrits à peintures en France du XIIIe au XVIe siècle*, cat. exp., Paris, 1955.

M. Salmi, *La Miniatura italiana*, Milan, 1954.

J. Porcher, *L'Enluminure française*, Paris, 1959.

M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 5 vol., New York-Londres, 1967-1974.

J. Alexander, *Italian Renaissance Illumination*, Londres, 1977.

D. Regali, « La miniatura », in *Storia dell'arte italiana*, t. IX, Turin, 1980.

Il Gotico a Siena, cat. exp., Florence, 1982.

G. Dogaer, *Flemish Miniature Painting*, Amsterdam, 1987.

Ch. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris*, 2 vol., Paris, 1987-1990.

J. H. Marrow, *The Golden Age of Dutch Manuscrit Painting*, New York, 1990.

F. Avril et N. Reynaud, *Les Manuscrits à peinture en France 1440-1515*, cat. exp., Bibliothèque nationale, Paris, 1993.

Pour mesurer le rôle de la **sculpture** dans l'évolution picturale, on se référera à :

N. Arnaldi, *Gli sviluppi della scultura gotica in Europa*, Milan, 1966.

T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain, 1400 to 1500*, Harmondsworth, 1966.

C. Seymour, *Sculpture in Italy, 1400 to 1500*, Harmondsworth, 1966.

Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400, cat. exp., Cologne-Bruxelles, 1972.

J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, Londres, 1972.

J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, Londres, 1972.

P. Quarré, *La Sculpture en Bourgogne à la fin du Moyen Age*, Fribourg-Paris, 1978.

M. Baxandall, *The Limewoods Sculptors of Renaissance Germany*, Londres, 1980.

A.M. Romani (sous la direction de), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Galatina, 1980.

E. Castelnuovo, « Arte della città, arte delle corti tra XII e XIV secolo », in *Storia dell'arte italiana*, t.V, Turin, 1983.

Scultura dipinta. Maestri di legame e pittori a Siena, cat. exp., Sienne, 1987.

P. Williamson, *Gothic sculpture, 1140-1300*, Yale, 1995

Des ressources de l'**iconologie**, la brillante démonstration effectuée par E. Panofsky dans les années 1930 a engendré une descendance nombreuse mais inégale. On retiendra :

E. Panofsky, *Studies in Iconology : Humanistic Themes of the Art of the Renaissance*, Oxford, 1939.

M. Schapiro « "Muscipula Diaboli", the Symbolism of the Mérode Altarpiece », in *Art Bulletin*, 1945.

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953. Voir notamment le chapitre V, « Realty and Symbol in Early Flemish Painting : "Spiritualia sub metaphoris corporalium" ».

M. Meiss, « Ligth as Form and Symbol in some Fifteenth Century Paintings », in *Art Bulletin*, 1945; réédité avec d'autres essais in *The Painter's Choice : problems in the interpretation of Renaissance Art*, New York, 1976.

S. Ringbom, *Icon to Narrative : the Rise of the dramatic close-up in XVth Century Devotional Painting*, Abo, 1965.

E.H. Gombrich, *Symbolic Images*, Oxford, 1972, en particulier « Aims and limits of Iconology ».

J.H. Marrow, *Passion iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and early Renaissance*, Courtrai, 1979.

S. Settis, « Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500 : una linea », in *Storia della'arte italiana*, t. III, Turin, 1979.

J.H. Marrow, « Symbol and Meaning in Northern European Art of the late Middle Ages and the early Renaissance », in *Simiolus*, 1986.

Burnesi et Calica, *Le croce dipinti*, Pise, 1993

A. Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy*, Cambridge, 1996

Éd. par B. Ulianich, *La croce dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Naples, 2000

Sur l'**inspiration** proprement **religieuse** de la création picturale voir :

A. Chastel, *Art et religion dans la Renaissance italienne. Essai sur la méthode*, « Bibliothèque d'humanisme et Renaissance », Paris, 1945.

G. Weise, *Il Rinnovamento dell'arte religiosa nella rinascita*, Florence, 1969.

B. Toscano, « Storia dell'arte e forme della vita religiosa », in *Storia dell'arte italiana*, t. III, Turin, 1979.

Rappelons l'utilité des **répertoires iconographiques** de :

G. Kaftal, *Saints in Italian Art* : Toscane (Florence, 1952) ; Italie du Centre et du Sud (1965) ; Italie du Nord-Est (1978) ; Italie du Nord-Ouest (1985).

L'élargissement du **champ thématique** de la peinture est en particulier traité dans les ouvrages suivants :

M.J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-life. Their Origine and Development*, Oxford, 1949.

K. Clark, *Landscape into Art*, Londres, 1949-1976.

Ch. Sterling, *La Nature morte*, Paris, 1959, rééd. 1985.

J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York, 1966.

A.R. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.

G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Turin, 1978-1991.

La **nouvelle dimension culturelle** de l'époque est soulignée par :

A. Tenenti, *Il Senso della morte e l'amore per la vita nel Rinascimento - Francia e Italia*, Turin, 1957.

Life and Death in Fifteenth Century Florence, colloque de la Duke University, Durham, 1989.

III

I. LE GRAND CHANTIER D'ASSISE

Prélude :

L'Europe gothique, XIIe-XIVe siècles, cat. exp., Paris, 1968.

O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York, 1970.

Federico II e l'arte del Duecento, Galatina, 1980.

C. Gnudi, *L'Arte gotica in Francia e in Italia*, Turin, 1982.

A.M. Romanini, *L'Arte medievale in Italia*, Florence, 1988.

E. Castelnuovo, « Arte della città, arte delle corti tra XII e XIV secolo », in *Storia dell'arte italiana*, t.V., Turin, 1983.

Saint François et ses frères, Paris, 1991.

Sans oublier de revenir à :

R. Longhi : *Giudizio sul Duecento e richerche sul Trecento nell' Italia centrale*, 1939-70; Florence, 1974.

Avant et autour d'Assise, la discussion se poursuit sans relâche. Voir d'abord :

Éd. par A.M. Romanini, *Roma nel Duecento*, Turin, 1991

M. Boskovits, *The origins of florentine painting, 1100-1270*, Florence, 1993

J.T. Wollesan, *Pictures and reality, Monumental frescos and mosaics in Rome around 1300*, New York 1999

Éd. par A.M. Romanini, *Bonifacio VIII e il suo tempo*, Rome, 2000

Les peintres, en majorité anonymes, du XIIIe siècle italien ont été étudiés par :

Sinibaldi et Brunetti, *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*, cat. exp., 1937 ; Florence, 1984.

E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence, 1949.

C.L. Ragghianti, *Pittura del Duecento a Firenze*, Florence, 1955.

F. Bologna, *La Pittura italiana delle origini*, Rome, 1962 et 1978.

E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pise, 1974.

L.C. Marques, *La Peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris, 1987.

A. Tartuferi, *La Pittura a Firenze nel Duecento*, Florence, 1990.

On dispose aussi de quelques études monographiques :

A. Tartuferi, *Giunta Pisano*, Soncino, 1991.

J.H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton, 1964.

M. Boskovits, « Intorno a Coppo di Marcovaldo », in *Studi in onore di Ugo Procacci*, Milan, 1977.

E. Battesti, *Cimabue*, Milan, 1963.

M. Chiellini, *Cimabue*, Florence, 1988.

E. Sindona, *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milan, 1975.

G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, Rome, 1972.

P. Hetherington, *Pietro Cavallini*, Londres, 1979.

Sur le *Cycle de saint François*, on confrontera les arguments des « séparatistes »… :

R. Offner, « Giotto, Non-Giotto », in *Burlington Magazine*, 1939; réédité par Schneider dans *Giotto in Perspective*, Englewood Cliffs, 1974.

M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York, 1960.

A. Smart, *The Assisi problem and the Art of Giotto*, Oxford, 1971.

… aux arguments des « pangiottesques » :

G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milan, 1963 et 1974.

L. Bellosi, *La Pecora di Giotto*, Turin, 1985.

On prendra également connaissance avec intérêt de l'hypothèse soutenue récemment par :

A.M. Romanini, *L'Arte medievale in Italia*, Florence, 1988, qui attribue à Arnolfo di Cambio les deux fresques des *Histoires d'Isaac* et lui confère en conséquence un rôle déterminant dans la conception du *Cycle de saint François* et les débuts du jeune Giotto.

Sur le « problème » d'Assise, on verra aussi :

S. Romano, « Pittura a Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi », in *Arte Medievale*, 1984.

H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin, 1977.

H. Belting, « Assisi e Roma », in *Actes du colloque « Roma, anno 1300 »*, Rome, 1983.

Par ailleurs, on ne se privera pas de lire la thèse provocatrice de :

J. Stubblebine, *Assisi and the Rise of vernacular art*, New York, 1985.

La restauration, sous la direction de Bruno Zanardi, d'un lieu jusqu'alors quasi inaccessible, le « Sacra Sanctorum », chapelle privée du pape Nicola III (1277-1280), est cependant venue ébranler quelques idées arrêtées, faute jusqu'alors de documents probants sur l'activité picturale à Rome à l'époque où Cimabue s'y trouve (1272) :

Éd. par C. Pietrangeli, *Sacra Sanctorum*, Milan, 1995

Qui a peint les fresques ordonnées par Nicola III, fresques antérieures d'un peu plus d'une dizaine d'années à celles de la Basilique supérieure d'Assise ? Après avoir écarté Cimabue, Serena Romano avance les noms de deux débutants, Cavallini et Torriti, sous la direction d'un « capo » plus ancien, connaissant la peinture byzantine des Balkans et notamment du monastère de Sopoçani. Nous aurions donc, avec ce cycle de peinture romaine conservé dans son intégralité et aujourd'hui « ressuscité », la confirmation que Rome constituait un pôle non moins actif et déterminant que la Toscane.

Peu après, Bruno Zanardi publiait les résultats de l'examen mené avec les moyens technologiques les plus récents sur le cycle de saint François à Assise :

B. Zanardi, *Il cantiere di Giotto*, Milan, 1996

Ils mettaient en évidence le caractère rationnel, pour ne pas dire industriel, du travail des peintres recourant à des patrons (patroni). Pas question de perdre une journée (giornata), donc pas d'inspiration géniale, pas d'improvisation, mais des modèles précis, des dessins préliminaires que l'on reportait, agrandis, sur les murs (sinopie). Trois équipes, semble-t-il, étaient à l'ouvrage. À la tête de la première équipe, il y a, Zanardi le précise, le Maître d'Isaac. Giotto ? Qu'il ait participé au chantier, qu'il ait été l'un des trois chefs de file ne saurait être écarté. Qu'il en ait été le « capo » est une autre histoire. Tant Zanardi que Zeri, qui préface l'ouvrage, voient surtout là des peintres romains menant à vive allure une entreprise collective – Cavallini pouvant bien être à la tête de la seconde équipe.

Ce qui n'est pas l'avis de Bellosi, champion des pangiotteques, pour qui Cavallini n'est qu'un suiveur. On lira donc simultanément, outre Zanardi :

L. Bellosi, *Cimabue*, 1998

A. Tomei, *Cavallini*, 2000

Pour Bellosi le cycle de saint François ne peut être que le fait d'élèves de Cimabue, Giotto en tête, secondé par le Maître de la Capture du Christ et le Maître de la Montée au Calvaire. Rien de romain, en tout cas, et surtout pas Cavallini que A. Tomei remet cependant bien en selle dans son excellente monographie.

Pouvait-on espérer y voir clair avec la publication de *Giotto, Bilan critique de soixante ans d'études et de recherches*, (Florence, 2000) ? Tandis que Bellosi, pour justifier les différences stylistiques avec la chapelle Scrovegni à Padoue (1303-1305), fait remonter à 1292 le démarrage du cycle de saint François, Boskovits maintient la date de 1296 ! Ajoutons que Bellosi, passant en revue le travail de Zanardi, ne mentionne même pas le rapprochement que celui-ci fait entre le second Maître de saint François et Cavallini. Plus surprenante encore l'absence de discussion du livre récent de :

H.B.J. Maginnis : *Painting in the age of Giotto, a historical revaluation*, Pennsylvania State University, 1997

Condescendance ou mauvaise foi ? Maginnis ne ménage pourtant pas son admiration pour le cycle de saint François où il voit le laboratoire du « New art », capturant les apparences pour la première fois depuis l'Antiquité, élargissant la vision du spectateur par la création d'un espace fictif. Mais il ne dissimule pas son septicisme quant au rôle que Giotto aurait pu y jouer. Quand on va de Padoue à Assise, il reste en effet bien difficile de croire qu'on a affaire au même peintre. « Ma chi lo sa ? » La querelle des érudits n'est pas prête de finir.

II. LE MAÎTRE, LES DISCIPLES ET LES DISSIDENTS

Sur **Giotto**, l'ouvrage le plus complet :

G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milan, 1967 et 1974.

Et les plus pratiques :

E. Baccheschi, *L'Opera completa di Giotto*, Milan, 1966.

S. Bandera Bistoletti : *Giotto*, Florence, 1990.

Sur le rôle de Giotto à Assise, voir :

Giotto e i giotteschi a Assisi, Rome, 1970.

Giotto e il suo tempo, colloque, Rome, 1967.

Sur l'influence de Giotto à Florence :

R. Offner, *Studies in Florentine Painting - The XIVth Century*, New York, 1976.

R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters*, Londres, 1975.

B. Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*, New York, 1976.

Sur Giotto à Padoue :

H. Stubblebine, *The Arena Chapel Frescoes*, New York, 1969.

Da Giotto a Mantegna, cat. exp., 1974.

G. Basile, *La Capella degli Scrovegni*, Milan, 1992.

H.B.J. Maginnis, *Painting in the age of Giotto*, Pennsylvania State University, 1997, qui remet en question beaucoup d'idées reçues de façon souvent pertinente. Voir enfin :

C.A. Luchinat et E.N. Lusanna, *Maso di Bianco, La Capella San Silvestro*, Milan, 1998

Giotto e il suo tempo, cat. exp., Padoue 2000-2001

Sur les **contemporains** – disciples ou dissidents – on dispose de :

R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York, 1930, mis à jour sous la direction de M. Boskovits :

The Painters of the miniaturist tendancy, Florence, 1984.

The School of the Santa Cecilia Master, Florence, 1986.

Elders Contemporaries of Bernardo Daddi, Florence, 1987.

The Works of Bernardo Daddi, Florence, 1989.

P.P. Donati, *Taddeo Gaddi*, Florence, 1966.

A. Ladis, *Taddeo Gaddi*, Columbia, 1982.

Il Maestro di Figline, cat. exp., Figline, 1980.

Dal Poggetto, *Il Maestro del Codice di San Giorgio*, Florence, 1981.

P.P. Donati, « Il Maestro del 1310 », in *Paragone*, 1974.

C. Volpe, « Frammenti di Lippo di Benivieni », in *Paragone*, 1972.

P. Scarpellini et E. Lunghi, *Puccio Capanna*, Assise, 1989.

On lira aussi avec intérêt, sur la descendance giottesque (Stefano, Maso di Banco, Giottino, etc.), l'essai de :

C. Volpe, « Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito" », in *Storia dell'arte italiana*, t.v, Turin, 1983. Traduction française : *Autour de Giotto*, Paris, 1999.

III. L'ALTERNATIVE SIENNOISE

Les études générales sur la peinture à Sienne au Trecento se sont multipliées ces dernières années :

C. de Benedictis, *La Pittura senese*, 1330-1370, Florence, 1979.

B. Cole, *Sienese Painting, from its Origins to the XVth Century*, New York, 1980.

E. Carli, *La Pittura senese del Trecento*, Milan, 1981.

H.B.J. Maginnis, *The world of the early Sienese painting*, Pennsylvania State University, 2001

Fascinante plongée, via les archives, dans l'économie, la technique et l'art des peintres siennois aux XIIIe-XIVe siècles. Maginnis nous annonce aussi pour bientôt une *Early Sienese painting : a history*.

On trouvera aussi des aperçus utiles dans :

P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Gênes, 1977.

Et dans les catalogues des expositions qui se sont succédé, avec quelques variantes, à Sienne et à Avignon :

Il Gotico a Siena, cat. exp., Florence, 1982.

L'Art gothique siennois, cat. exp., Avignon, 1983.

E. Castelnuovo, *Ambrogio Lorenzetti, Il Buon governo*, Milan, 1995

Duccio et sa vaste *bottega* ont fait l'objet de plusieurs monographies :

C. Brandi, *Duccio*, Florence, 1951.

E. Bacceschi, *L'Opera completa di Duccio*, Milan, 1972.

J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, Londres, 1980.

H. Stubblebine, *Duccio di Buonisegna and his School*, Princeton, 1980.

F. Deuchler, *Duccio*, Milan, 1983.

G. Ragionieri, *Duccio*, Florence, 1990.

L. Bellosi, *Duccio, La Maestà*, Milan, 1999

J. I. Satkowski, *Duccio di Buonisegna. The documents and early sources*, 2000.

Simone Martini n'a pas moins été étudié par :

G. Pascagnini, *Simone Martini*, Milan, 1955.

M.C. Gozzoli, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milan, 1970.

A. Martindale, *Simone Martini*, Oxford, 1988.
Simone Martini e «chompagni», cat. exp., Sienne, 1985.
P.L. de Castris, *Simone Martini*, Florence, 1990.
L'authenticité de la célèbre fresque figurant *Guidoriccio da Fogliano* a pour la première fois été contestée par :
G. Moran, « An Investigation regarding the Equestrian Portrait of Guido Riccio da Fogliano in the Siena Palazzo Pubblico », in *Paragone*, 1977.
Cette mise en question, soutenue par F. Zeri et G. Briganti, a été « réfutée » dans :
Simone Martini, atti del convegno di Siena, sous la direction de L. Bellosi, 1985, qui ne donne pas la parole aux contestataires.
G. Ragionieri, *Simone o non Simone*, Florence, 1985.
Enfin, on trouvera confirmation que Guido Riccio da Foligno a bien été désarçonné, au grand dam de l'« establishment » historiographique, dans :
G. Moran et M. Malloy, *Guido Ricci, a guide to the controversy*, Edizioni Notizie d'Arte, 2000

Pour les frères **Lorenzetti**, on verra :
G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, 2 vol., Princeton, 1959.
E. Carli, *I Lorenzetti*, Milan, 1965.
E. Borsook, *Ambrogio Lorenzetti*, Florence, 1966.
Chiara Frugoni, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence, 1988.
C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Milan, 1989.

Sur le problème de « **Barna** », la discussion a été menée par :
Delogu Ventroni, *Barna da Siena*, Pise, 1972.
A. Caleca, « Tre polittici di Lippo Memmi, un' ipotesi sul Barna, e la bottega di Simone e Lippo », in *Critica d'Arte*, 1976.
G. Moran, « Is the Name Barna an incorrect transcription of the Name Bartolo ? », in *Paragone*, 1976.
C. Volpe, « Barna », in *Il Gotico a Siena*, Florence, 1982.
M. Boskovits, *Il Gotico Senese rivisitato, proposte e commenti*, in *Arte Cristiana*, 1983.
A. Caleca, « Quel che resta del cosidetto Barna », in *Simone Martini, Atti del convegno*, Sienne, 1985.

IV. LE TRIOMPHE DE LA MORT

Bien que sujette à révision, la thèse suivante mérite encore l'attention :
M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951.

Sur la peinture à **Pise** et, en particulier, l'atelier siennois, Francesco Traini et Buffalmacco :
E. Carli, *La Pittura pisana del Trecento*, Milan, 1958-1961.
L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Turin, 1974.
M. Meiss, *Francesco Traini*, Washington, 1983.

La peinture florentine après la Peste noire a été remarquablement étudiée par : M. Boskovits, *La Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Florence, 1975.

Sur **Giovanni da Milano**, on dispose de :
A. Marabottini, *Giovanni da Milano*, Florence, 1950.
M. Boskovits, *Giovanni da Milano*, Milan, 1966.
M. Gregori et L. Cavadini, *Giovanni da Milano*, Valmorea, 1980.

Et sur les peintres de la fin du Trecento florentin, deux études monographiques :
B. Cole, *Agnolo Gaddi*, Oxford, 1977.
A. R. Calleroni Masetti, *Spinello Aretino giovane*, Florence, 1973.

Pour **Sienne**, après 1348, on retrouve les ouvrages de Benedictis, Carli et Cole déjà cités au chapitre précédent. Auxquels on peut ajouter :
Sherwood A. Fehm, *Luca di Tommè, a Sienese Fourteenth Century Painter*, Carbondale, 1986.
S. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Sienne, 1965.
F. Zeri, *Angelo Pulcinelli a Siena*, 1964; réédité dans *Giorno per giorno nella pittura*, Turin, 1991.
O. Redon, B. Hackett *et al.* : *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Sienne, 1990.
P. Harpring, *The Sienese Trecento Painter Bartolo di Fredi*, Fairleigh, 1993.

V. LA CAMPAGNE D'ITALIE

Visité par Cavallini, Simone Martini et Giotto, le royaume de **Naples** et de son mécénat artistique ont été l'objet de deux études fondamentales :
F. Bologna, *I Pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Rome, 1969.
P.L. de Castris, *Pittura angioina alla corte di Napoli*, Florence, 1986.
Voir aussi :
L. Castelfranchi, « Le storie apocalittiche di Stoccarda e quelle di Giusto a Padova », in *Prospettiva*, 1983-1984.

La peinture en **Ombrie**, autour du chantier d'Assise, a fait l'objet d'une première investigation :
R. Longhi, « La pittura umbra della prima metà del Trecento », 1953-1954, in *Paragone*, 1973.
Elle a été poursuivie par :
M. Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Mediaevo e Rinascimento*, Florence, 1973.
Elle est désormais remarquablement cataloguée et illustrée dans :
F. Todini, *La Pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 vol., Milan, 1989.

Pour les **Marches** au Trecento, on dispose d'une excellente synthèse :
P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dagli origini al primo Rinascimento*, vol. I, Florence, 1988.

Entre les Marches et l'Ombrie, on ajoutera :
F. Mareilli, *Il Maestro di Campodonico, Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano, 1998

Pour les peintres de **Rimini** on verra :
S. Bottari, « I grandi cicli di affreschi riminesi », in *Arte Antica e Moderna*, 1958.
C. Volpe, *La Pittura riminese del Trecento*, Milan, 1965.
La Pittura fra Romagna e Marche nella prima métà del Trecento, Urbino, 1986.
M. Boskovits *et al.*, *Il Cappellone di San Nicolo a Tolentino*, Milan, 1992.
Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Capellone di S. Nicola a Tolentino. Atti del convegno, Tolentino, 1992
Turchini, *Legato et Marchi, Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini*, Cesana, 1995
D. Benati, *Il Trecento riminese*, cat. exp., Rimini, 1995-1996.

Et pour les débuts de la peinture à **Ferrare** :
R. Varese, *Trecento ferrarese*, Milan, 1976.

VI. DANS LA PLAINE DU PÔ

Les premières investigations sur la **peinture bolonaise** ont été recueillies dans :
R. Longhi, *Lavori in Valpadana*, 1934-1964, Florence, 1973.
On consultera aussi :
E. Riccomini, *La Pittura bolognese del Trecento*, Milan, 1966.
F. Arcangeli, *Pittura bolognese del'300*, Bologne, 1978.
C. Volpe, « La Pittura emiliana del Trecento », in *Tomaso di Modena e il suo tempo*, Trévise, 1980.
A. Conti, *La Miniatura bolognese*, 1270-1340, Bologne, 1981.
Francesco da Rimini e gli esordi del goticco bolognese, cat. exp., Bologne, 1990.

Vitale da Bologna a été plus particulièrement étudié par :
C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Bologne, 1962.
R. d'Amico et M. Medica, *Vitale da Bologna*, Bologne, 1986.
Itinerari di Vitale da Bologna. Affreschi a Udine e a Pomposa, cat. exp., Bologne, 1990.
Pour ses successeurs on verra :
C. Volpe, « La Pittura gotica da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena », in *La Basilica di San Petronio in Bologna* ,Bologne, 1983-1984.

Tomaso da Modena a fait l'objet de deux monographies :
L. Coletti, *Tomaso da Modena*, Bologne, 1933 et 1963.
R. Gibbs, *Tomaso da Modena*, Cambridge, 1982.

Mais consulter aussi :
L. Menegazzi, *Tomaso da Modena*, cat. exp., Trévise, 1979.
Tomaso da Modena e il suo tempo, actes du colloque organisé par L. Menegazzi, Trévise, 1980.
M. Muraro, *Tomaso da Modena : le storie di San'Orsola*, Trévise, 1987.

Pour le Trecento à **Venise**, voir :
T. Pignatti, *Origini della Pittura veneziana*, Bergame, 1961.
R. Pallucchini, *La Pittura veneziana del Trecento*, Venise, 1964.
M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milan, 1960.
Venezia e Bisanzio, cat. exp., Venise, 1974.
Et surtout la récente publication, sous la direction de M. Lucco, de :
La Pittura nel Veneto. Il Trecento, Milan, 1992.

Padoue, après Giotto, peut être étudiée dans les catalogues d'exposition :
Da Giotto al Mantegna, Milan, 1974.
Da Giotto al Tardogotico, Padoue, 1989.
Mais on dispose aussi d'utiles monographies :
S. Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padoue, 1944.
S. Bettini, *La Pittura di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venise, 1961.
G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milan, 1965.
La Capella del beato Luca e Giusto de' Menabuoi, Padoue, 1988.
A.M. Spiazzi, *Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova*, Trieste, 1989.
D. Benati, *Jacopo Avanzi nel Rinnovamento della pittura padana del secondo 1300*, Bologne, 1992.
À Padoue, Altichiero a bénéficié de récentes études :
Biaggio, Cololucci et Bartaletti, *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Giorgio*, Padoue, 1999
J. Richards, *Altichiero, an artist and his patrons nel Trecento*, Cambridge, 2000
Altichiero e Avanzio, *La Capella di San Giacomo*, Milan, 2001

Pour aborder la **Lombardie**, on consultera d'abord :
P. Toesca, *La Pittura e la miniatura nella Lombardia dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, 1912 ; Turin, 1966.
G. Bora, R. Bassaglia *et al.*, *La Pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milan, 1993.
On verra ensuite :
Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, cat. exp., Milan, 1958.
S. Matalon et F. Mazzini, *Affreschi del Tre e Quattrocento in Lombardia*, Milan, 1958.
S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milan, 1963.
C. Volpe, « Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito" », in *Storia dell' arte italiana*, T.V., Turin, 1983.
M.L. Gatti Pere, « Gli affreschi trecenteschi », in *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, 1990.

VII. FUORI D'ITALIA

Sur les peintres d'**Avignon**, on dispose désormais du précieux ouvrage de:
M. Laclotte et D. Thiébaut, *L'École d'Avignon*, Paris, 1983.

Mais demeure stimulant :
E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la Pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin, 1962.

Voir aussi :
M. Laclotte, « Le Maître des anges rebelles », in *Paragone*, 1969
J. Polzer, « The Master of the rebel angels reconsidered », in *Art Bulletin*, 1981.

Et pour la **Catalogne** (Ferrer Bassa, Destorrents, etc.) :
J. Gudiol et S. Alcolea i Blanch, *Pintura Gotica Catalana*, Barcelone, 1986.

Pour l'entrée en peinture du royaume de **France**, on dispose désormais d'une somme fondamentale de :
Ch. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, 2 vol., Paris, 1987-1990.
Vient compléter l'ouvrage fondamental de Sterling :
R.H. Rouse et M.A. Rouse, *Manuscrits and their makers, Commercial book producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Londres, 2000

On peut aussi consulter :
Y. Bonnefoy, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954.
J. Porcher, *L'Enluminure française*, Paris, 1959.
K. Morand, *Jean Pucelle*, Oxford, 1962.
F. Avril, *L'Enluminure à la cour de France au XIVe siècle*, Paris, 1978.

L'art de la **Bohême** et au-delà peut être étudié dans :
A. Matejcek et J. Pèsina, *La Peinture gothique tchèque*, Prague, 1950.
D. Radocsky, *Gothic Panel Painting in Hungary*, Budapest, 1963.
A. Kutal, *L'Art gothique de Bohême*, Prague, 1971.
K.M. Swoboda, *Gothic Art in Bohemia*, Oxford, 1977.
K. Stejskal, *L'Empereur Charles IV. L'art en Europe au XIVe siècle*, Paris, 1980.
M. Prokopp, *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, particulary Hungary*, Budapest, 1983.
Pour le retable de Vyssi Brod, on verra :
J. Pèsina, *The Master of the Hohenfurth Altarpiece*, Prague, 1982 ; Londres, 1982.

Pour **Bertram von Minden**, on dispose de :
H. Platte, *Meister Bertram*, Stuttgart, 1956.
P. Portmann, *Meister Bertram*, Zurich, 1963.

VIII. NOSTALGIES GOTHIQUES

La genèse du « style international » déjà perceptible dans l'art des cours (Avignon, Paris, etc.) peut encore être observée dans plusieurs catalogues d'expositions organisées ces vingt dernières années :
Les Fastes du gothique, cat. exp., Paris, 1981.
Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400, cat. exp., Cologne-Bruxelles, 1972.
Die Parler und der Schöne Still, 1350-1400, Europaïsche Kunst unter den Luxembourgen, cat. exp., Cologne, 1978.
Gothic and Renaissance Art in Nuremberg, 1300-1500, New York, 1986.

Voir aussi les articles de :
R. Recht, « Les Parler et l'art en Europe de 1350 à 1450 », in *Revue de l'art*, 1979.
R. Didier et R. Recht, « Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle », in *Bulletin Monumental*, 1980.

Voir la publication posthume des cours de :
S. Bettini, *Il Gotico internazionale*, Vicence, 1996

L'épanouissement du « style international » autour de 1400 peut être étudié dans :
Europäische Kunst um 1400, cat. exp., Vienne, 1962 ; trad. française, l'*Art européen vers 1400*.
The Arts in Europe around 1400 : the International Style, cat. exp., Baltimore, 1962.
Castelfranchi Vegas, *Il Gotico internazionale in Italia*, Rome, 1966.
M. Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry*, 5 vol., New York-Londres, 1967-1974.

Le rôle de **Milan** et des **Visconti** sont examinés, outre les recherches initiales de Toesca et de Longhi, dans :
Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, cat. exp., Milan, 1958.
M. Meiss et E.W. Kirsch, *Les Heures de Visconti*, Paris, 1972.
Bellanci, Dell'Acqua et Perogalli, *I Visconti a Milano*, Milan, 1977.
Pour la **Bourgogne** et ses ducs, on se référera aux ouvrages déjà cités de Panofsky et de Sterling, mais on verra aussi :
Ch. Sterling : « Les ducs de Bourgogne et la civilisation franco-flamande », in *Arts plastiques*, 1951.
Ch. Sterling, « Œuvres retrouvées de Jean de Beaumetz », in *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, 1955.
Ch. Sterling, « Un tableau inédit et la peinture de portrait à la cour de Bourgogne », in *Archives de l'art français*, 1959.
Éd. par B. Maurie-Chabaud : *La splendeur des Rolin, un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, Paris, 1995
W. Prevenier, *Le Prince et le peuple, la société du temps des ducs de Bourgogne*, Anvers, 1998

Le mécénat de **Jean de Berry** est plus particulièrement traité dans les deux premiers volumes de :
M. Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry. The Late XIVth Century and the Patronage of the Duke*, New York-Londres, 1967.

Cependant que le *Diptyque Wilton* a fait l'objet d'un examen récent :
D. Gordon, « A new discovery in the Wilton Diptych », in *Burlington Magazine*, 1992.

IX. L'ODEUR DU SANG ET LE PARFUM DES ROSES

Pour la « Première École de Paris », on retrouve :
Ch. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris*, 2 vol., Paris, 1987-1991.

Mais pour le **Maître de Boucicaut**, on se tournera vers le troisième volume de :
M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master*, New York-Londres, 1968.

Les **frères de Limbourg** peuvent être étudiés de manière approfondie dans les deux derniers volumes de :
M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their contemporaries*, New York-Londres, 1974.
Ainsi que dans plusieurs ouvrages consacrés à leurs livres d'heures :
M. Meiss, avec J. Longnon et R. Cazelles, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1969.
M. Meiss et E. Beatson, *Les Belles Heures du duc Jean de Berry*, New York, 1974, Paris, 1975.
E. Pognon, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1979.
R. Cazelles et J. Rathofer, *Illuminations of Heaven and Earth. The Glories of the «Très Riches Heures du duc de Berry*, New York, 1988.

Sur le **Maître de Rohan**, on dispose également d'une remarquable publication :
M. Meiss et M. Thomas, *Les Heures de Rohan*, Paris, 1972.

Pour les débuts de la **peinture germanique**, l'ouvrage de référence demeure :
A. Stange, *Deutche malerei der Gotik*, 11 vol., Berlin-Munich, 1934-1961.
On en trouvera un bref résumé dans :
A. Stange, *German Painting*, New York, 1950.

Voir aussi :
H.P. Landolt, *La Peinture allemande. Le Moyen Age tardif*, Genève, 1968.

La peinture à **Cologne** a fait l'objet de plusieurs expositions :
Les Primitifs de l'école de Cologne, cat. exp., Paris, 1974.
Late Gothic Art from Cologne, Londres, 1977.

Le rôle de **Maître Francke** a été souligné par :
Meister Francke und die Kunst um 1400, cat. exp., Hambourg, 1969.
N. Reynaud, « Maître Francke et l'art autour de 1400 », in *Revue de l'art*, 1970.

Et celui de **Conrad de Soest** par :
K. Steinbart, *Konrad von Soest*, Vienne, 1946.
Deux nouveaux ouvrages sur **Soest**, négligé depuis 1946 :
A. Engelbert, *Conrad von Soest*, Dortmund, 1995
B. Corley, *Conrad von Soest*, Londres, 1996

Pour la peinture en **Bohême** vers 1400 et après, on reviendra aux ouvrages cités chapitre VII.

Pour l'**Espagne**, outre la somme, déjà citée, de Ch. R. Post et la récente *Pintura Gotica Catalana*, de J. Gudiol et S. Alcolea I Blanch (Barcelone, 1986), on dispose encore de:
J. Gudiol, *Pintura Gotica*, Madrid, 1955.
J. Gudiol, *Bernardo Martorell*, Madrid, 1959.

L'**enluminure** est l'objet d'un remarquable ouvrage de :
A. Chatelet, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du maréchal Boucicaut*, Dijon, 2000

Voir aussi :
A. van Buren, J.H. Marrow et S. Pettenati, *Heures de Turin-Milan, Lucerne*, 1996
F. Boespflag et E. König, *Les Très Belles Heures de Notre Dame*, 1998

X. MÉTAMORPHOSES ITALIENNES

Sur l'évolution picturale en **Lombardie**, on verra :
S. Samek Ludovici, *Miniature di Belbello da Pavia*, Milan, 1954.
S. Matalon, *Michelino da Besozzo e l'ouvraige de Lombardie*, Milan, 1966.
M. Meiss et E.W. Kirsch, *Les Heures de Visconti*, Paris, 1972.
C. Pirovano, *La Pittura in Lombardia*, Milan, 1973.
C. Eisler, *The Prayer Book of Michelino da Besozzo*, New York, 1976.
A. Cadei, *Belbello miniatore lombardo*, Rome, 1976.
S. Padovani, « Su Belbello da Pavia e sul "miniatore di S. Michele a Murano" », in *Paragone*, 1979.
G. Algeri, *Gli Zavattari*, Rome, 1981.
Il Polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo, cat. exp., Rome, 1984.
A. Cadei, *Studi di miniatura lombarda : Giovanni da Grassi e Belbello da Pavia*, Rome, 1984.
M. Dummett, *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New York, 1986.
R. Cassanelli et R. Conti, *La Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza*, Milan, 1991.
L. Bellingeri et M. Tanzi, *Bonifacio Bembo dalla cattedrale al museo di Cremona*, Brescia, 1992.
Et surtout la mise à jour de :
M. Boskovits, « Arte lombarda del primo Quattrocento : un riesame », in cat. exp. *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Milan, 1988.

Sur **Jaquerio** et le **Piémont** :
A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, 1966.
C. Gardet, *L'Apocalypse des ducs de Savoie*, Annecy, 1969.
E. Castelnuovo et G. Romano, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, cat. exp., Turin, 1979.
G. Romano, *Gotico in Piemonte*, Turin, 1992.
Éd. par W. Canavesio, *Jaquerio e il suo tempo*, Turin, 2000

Pour **Giovanni da Modena**, **Jacopo di Paolo** etc., voir :
C. Volpe, « Da Lippo di Dalmasio a Giovanni da Modena », in *La Basilica di San Petronio*, Bologne, 1983.
J. Le Goff, R. d'Amico, D. Benati, etc., *Il Tramonte del Medioevo a Bologna. Il cantiere di San Petronio*, Bologne, 1987.

Les fresques du château de Vignola ont été « ressuscitées » par l'exposition :
Il Tempo di Niccolò III. Gli affreschi del castello di Vignola e la Pittura tardogotica nei domini estensi, Modène, 1988.

Les ***Mois de Trente*** ont récemment fait l'objet d'une remarquable publication :
E. Castelnuovo, *I Mesi di Trento*, Trente, 1986.

Pour la peinture à **Vérone** au début du XVe siècle, voir :
Da Altichiero a Pisanello, cat. exp., Vérone, 1958.
E. Moench Scherer, « Verona », in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, t. I., Milan, 1989.

XI. UNE MODE DÉBUT DE SIÈCLE

On ne manquera pas le recueil posthume de :
F. Zeri, *Diaro marchigiano*, Turin, 2000

Ni les catalogues des cinq expositions quasi simultanées qui ont dévoilé les multiples richesses du « tardogotico » à la périphérie des grands centres :
Éd. par P. dal Poggetto, *Fioritura tardogotica nelle Marche*, Urbino, 1998
Éd. par M.T. Filieri, *« Sumptuosa tabula picta », Pittori a Lucca tra gotico et rinascimento*, Lucca, 1998
Éd. par P. Ceschi Lavagetto et A. Gigli, *Il gotico a Piacenza*, Piacenza, 1998
Éd. par G. Liberati, *Il gotico internazionale a Fermo e el Fermano*, Fermo, 1999

Éd. par V. Sgarbi, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civilta tardogotica*, San Severino, 1999

Venise et la Vénétie au Quattrocento ont récemment été l'objet d'une importante étude sous la direction de M. Lucco :

La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, 2 vol., Milan, 1989.

Voir aussi :

Scarpa Gonino, « Per un catalogo di Niccolò di Pietro », in *Atti dell' Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 1975-1976.

A. De Marchi, « Per un riesame della Pittura tardogotico a Venezia : Niccolò di Pietro e il suo contesto adriatico », in *Bolletino d'Arte*, 1987.

F. Zeri, *Aggiunte a Zanino di Pietro*, 1962; repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*. Turin, 1988.

S. Padovani, « Una nuova proposta per Zanino di Pietro », in *Paragone*, 1985.

Pour les **Marches**, on dispose toujours de :

P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dagli origini al primo Rinascimento*, Florence, 1988.

On verra aussi :

A. Rossi, *I Salimbeni*, Milan, 1976.

F. Zeri, « Opere maggiori di Arcangelo di Cola », in *Antichita Viva*, 1969, repris dans *Giorno per giorno nella pittura*, Turin, 1992.

M. Polverari, *Carlo da Camerino*, cat. exp., Ancône, 1989.

Sans oublier un peintre « rétro » en Ombrie :

P. Scarpellini, *Giovanni di Coraduccio*, Foligno, 1976.

L'adhésion brève et tardive de **Florence** au style gothique a été traitée par :

M. Boskovits, *La Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Florence, 1975.

Mais on verra également :

R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956-1970.

L. Bellosi, « Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco », in *Paragone*, 1965.

Lorenzo Ghiberti, cat. exp., Florence, 1978.

M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton, 1989.

Ainsi que le catalogue de la récente exposition :

L'Età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, Milan, 1990, où on pourra lire le chapitre consacré par A. Paolucci à « Firenze, 1400-1420 ».

XII. ULTIMES ET ANACHRONIQUES SOMMETS

Sur **Gentile da Fabriano**, on consultera :

R. Longhi, *Gentile da Fabriano e lo pittura fiorentina contemporanea*, 1940 ; réédité dans le volume VIII/1 des Œuvres complètes, Florence, 1975.

E. Micheletti, *L'Opera completa di Gentile da Fabriano*, Milan, 1976.

E. Christiansen, *Gentile da Fabriano*, Ithaca, 1982.

A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milan, 1992.

P. Zampetti et G. Dominici, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Fabriano, 1992-93

On distinguera **Masolino**, avec ou sans **Masaccio**, dans :

R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, Florence, 1940-1975.

E. Micheletti, *Masolino da Panicale*, Milan, 1959.

A. Dallaj, *Masolino da Panicale. Le storie di Maria e del Battista a Castiglione Olona*, Milan, 1986.

P. Joannides, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, Londres, 1992.

C. Bertelli, *Masolino, Gli affreschi del Battistero e della Collegiata di Castiglione Olona*, Milan, 1997

Quant à **Pisanello**, qui ne disparaît qu'après 1450, on dispose de :

G.A. Dell'Acqua et R. Chiarelli, *L'Opera completa del Pisanello*, Milan, 1972.

G. Paccagni, *Pisanello*, Venise, 1972 ; Londres, 1973.

J. Woods-Marsden, *The Gonzagua of Mantua and Pisanello's Arthurian frescoes*, Princeton, 1988.

L. Bellosi, « The chronology of Pisanello's Mantuan frescoes reconsidered », in *Burlington Magazine*, 1992.

La remarquable exposition Pisanello à Vérone a été l'occasion d'un catalogue et d'une monographie exhaustifs :

Éd. par P. Martini, *Pisanello*, cat. exp., Vérone, 1996

Éd. par L. Puppi, *Pisanello*, Paris, 1996

XIII. UN SIÈCLE DE FER ET D'OR

Pour ce chapitre, voir les parties I et II de la bibliographie.

XIV. D'UN REGARD L'AUTRE

Voir encore I et II, mais aussi :

L. Venturi, *Il Gusto dei primitivi*, 1927; Turin, 1972.

G. Previtali, *La Fortuna dei primitivi*, Turin, 1964 et, 1989.

F. Bologna, *La Coscienza storica dell'arte italiana*, Turin, 1982.

XV. FLANDRES ET ITALIES

Un symposium :

Italy and the low countries, Artistic relations. The fifteenth century, Utrecht, 1994

Parallélismes et divergences sont clairement mis en évidence d'un point de vue « nordique » dans :

P. Philippot, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*, Turin, 1970 ; voir en particulier les deux premiers chapitres : « Quattrocento fiammingo e Quattrocento fiorentino » et « Dal Maestro di Flémalle a Memling ».

Mais on trouvera le point de vue « méridional » dans :

L. Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, 1983; Paris, 1984. Voir chapitre I, « Masaccio et Van Eyck, deux approches de la réalité », et II, « Collectionnisme, historiographie, voyages ».

Voir aussi :

I fiamminghi e l'Italia, cat. exp., Venise, 1951.

M. Meiss, *Jan Van Eyck and the Italian Renaissance*, 1955; réédité in *The Painter's Choice*, New York, 1976.

E. Gombrich, « Light, Form and Texture in Fifteenth Century Painting North and South of the Alps », in *The Heritage of Apelles*, Londres, 1976.

R. Salvini, *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Modène, 1984.

Pour le rôle de la sculpture au nord et au sud des Alpes, on reviendra aux ouvrages de Müller, Seymour et Pope-Hennessy cités plus haut (II).

XVI. LES ANNÉES DÉCISIVES

Du **Maître de Flémalle**, on a discuté pendant plus d'un demi-siècle, pour généralement l'identifier aujourd'hui à Robert Campin. Les œuvres du Maître de Flémalle furent cependant attribuées à la jeunesse de Van der Weyden par :

E. Renders, *La Solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*, Bruges, 1931.

M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t.II : *Rogier Van der Weyden and the Master of Flémalle*, 1937 ; réédité Leyde-Bruxelles, 1967.

Se sont déclarés pour Robert Campin :

Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939.

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge, Mass., 1953 ; voir ch. VI.

M. S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, La Haye, 1968.

M. Davies, *Rogier Van der Weyden*, Londres, 1972.

On trouvera une synthèse du débat dans l'*Editor's Note* du volume de M. J. Friedländer (p. 95), et une récente confrontation d'œuvres attribuées à Campin dans *Brief Encounters : Robert Campin*, cat. exp., Londres, 1993.

D'Hubrecht et Jan **Van Eyck**, il n'a pas moins été disputé. On retrouve :

M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t. I : *The*

Van Eyck-Petrus Christus, 1937; réédité Leyde-Bruxelles, 1967.
Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, Bruxelles, 1939.
E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge, Mass., 1953); voir ch. VII- VIII.
On y ajoutera :
L. Von Baldass, *Jan Van Eyck*, Londres-New-York, 1952.
A. Châtelet et G. T. Faggin, *Tout l'œuvre peint des Van Eyck*, Paris, 1969.

Deux « récentes » publications sont aussi différentes que possible, la première d'une rare profondeur d'analyse, la seconde fort bien... illustrée :
Ch. Sterling, « Jan Van Eyck avant 1432 », in *Revue de l'art*, 1976.
E. Dhaenens, *Van Eyck*, Paris, 1980.

Sur les « années décisives » (Campin, Van Eyck) qui inaugurent la Renaissance du Nord, la publication posthume des cours d'Otto Pächt offre, après Friedlander et Panofsky, etc. une vision renouvelée :
O. Pächt, *Van Eyck and the founders of early Netherlandish painting*, Londres, 1994
On trouvera le dernier état de la question dans :
A. Chatelet, *Robert Campin, le Maître de Flemalle*, Anvers, 1996
Éd. par S. Foister et S. Nosh, *Robert Campin, new direction in Scholarship*, Londres, 1996
L. Castelfranchi Vegas, *Van Eyck*, Milan, 1998

Pour les amateurs de recherches iconographiques, brillamment inaugurées par Panofsky, rappelons :
M. Schapiro, « Muscipula diaboli : the Symbolism of the Mérode Altarpiece », in *The Art Bulletin*, 1945.
M. Meiss, « Light as Form and Symbol in some Fifteenth Century Painting », 1945; réédité in *The Painter's Choice*, New York, 1976.

Sur l'art de l'enluminure, voir le vaste panorama de :
M. Sneyers, *Flemish miniatures*, Londres, 1999
G.T. Clark, *Made in Flanders, The Master of the Ghent privileges*, Londres, 2000

Citons enfin *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, copieuse synthèse qui trouve cependant le moyen, dans une abondante bibliographie, de ne pas citer Otto Pächt et de regretter que Campin n'ait pas fait l'objet d'une « monographie récente »...

XVII. SI MASACCIO N'AVAIT PAS EXISTÉ

Pour mesurer le poids de l'architecture et de la sculpture sur l'évolution de la peinture, on se tournera d'abord vers **Brunelleschi** avec :
G.C. Argan, *Brunelleschi*, Milan, 1955.
E. Luporini, *Brunelleschi. Forma e ragione*, Milan, 1964.
S.Y. Edgerton, « Brunelleschi's First Perspective Picture », in *Arte Lombarda*, 1973.
Atti del convegno internazionale di studi brunelleschiani, Florence, 1977.

Puis vers **Donatello** avec :
H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, Princeton, 1959.
B.A. Bennett e D.G. Wilkins, *Donatello*, Oxford, 1984.
J. Pope-Hennessy, *Donatello*, Florence, 1985.
Ch. Avery, *Donatello*, Florence, 1991.
A. Rosanauer, *Donatello*, Milan, 1993

Enfin vers Ghiberti et Jacopo della Quercia dans :
R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956 et 1970.
Jacopo della Quercia nell'arte del suo tempo, cat. exp., Florence, 1975.
Jacopo della Quercia, fra gotico e rinascimento, actes du colloque, Florence, 1977.
Lorenzo Ghiberti, materia e ragionamenti, cat. exp., Florence, 1978.
Atti del convegno internazionale di studi su Lorenzo Ghiberti nel suo tempo, Florence, 1978.
K. Clark et D. Finn, *The Florence Baptistery doors*, New York, 1980.

Enfin une bonne synthèse :
Ch. Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, Londres, 1970.

Une excellente introduction au climat artistique de **Florence** dans les années 1400-1430 est constituée par le catalogue de l'exposition organisée par L. Berti et A. Paolucci :
L'Età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, Florence, 1990.
Voir aussi :
B. Cole, *Masaccio and the Art of the Early Renaissance*, Bloomington, 1980.
Sur **Masaccio** lui-même on reviendra d'abord à :
R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, vol. VIII des Œuvres complètes, Florence, 1975.
Mais on verra ensuite :
U. Procacci, *Masaccio*, Florence, 1981.
L. Berti, *Masaccio*, Florence, 1988.
U. Baldini et O. Casazza, *La Capella Brancacci*, Florence, 1990.
L. Berti et A. Foggi, *Masaccio*, Florence, 1991.
P. Joannides, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, Londres, 1992.
J.T. Spike, *Masaccio*, Milan, 1995
M. Fidalini, Masaccio, l'occhio ribelle e la coscienza critica, 2001.
Masaccio avait un frère, qui lui survécut soixante ans, expert en peinture de « cassone » et de « spalliera » :
Éd. par L. Cavazzini, *Il fratello di Masaccio, Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, cat. exp., San Giovanni Valdarno, 1999.

XVIII. QUELLE RENAISSANCE ?

On peut lire avec intérêt :
H. Wöhl, *The Aesthetics of Italian Renaissance Art*, Cambridge, 1999

Le *catasto* de 1427 a fait l'objet d'une remarquable étude :
D. Herlihy et C. Klapisch-Zuber, *Les Toscans et leurs familles*, Paris, 1978 ; Yale, 1985.

Sur l'œuvre d'**Alberti**, on dispose de :
J. Gadol, *Leon Battista Alberti, Universal Man of the Renaissance*, Chicago-Londres, 1969.
F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milan, 1975.

Mais on verra surtout les interventions du colloque suivant :
Convegno internazionale indetto nel V centenario di L.B. Alberti, Rome, 1974, en particulier la communication d'E. Garin, « Il pensiero di L. B. Alberti nella cultura del Rinascimento ».

Pour retrouver le cheminement intellectuel de l'artiste au Quattrocento, on lira :
A. Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Oxford, 1940 ; Paris, 1962.
J.P. Spencer, « Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1957.
M. Kemp, « From "mimesis" to "fantasia". The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts », in *Viator Medieval and Renaissance Studies*, 1977.

Le **retour à l'Antiquité** peut être étudié dans :
R. Weiss, *The Renaissance Discovery of classical Antiquity*, Oxford, 1969.
N. Dacos, « Arte italiano e arte antica », in *Storia dell'arte italiana*, t. III, Turin, 1979.
P. Bober et R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture : a Handbook of Sources*, Oxford, 1986.
S. Settis, *Memoria dell'antico nell'arte italiano*, Turin, 1984-1986.

Le problème de la **perpspective** a fait l'objet de nombreuses études où l'on distinguera :
E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Berlin, 1927.
R. Klein, *Études sur la perspective à la Renaissance*, 1963; réédité dans *La Forme et l'intelligible*, Paris, 1970.
A. Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Milan, 1964.
S.Y. Edgerton, *The Renaissance Discovery of linear Perspective*, New York, 1975.
La Prospettiva rinascimentale : codificazioni e trasgressioni, Atti del convegno internazionale di studi, Florence, 1980.
M. Kubovy, *The Psychology of Perspective*, Cambridge, 1986.

S.Y. Edgerton, *The Heritage of Giotto' geometry*, Ithaca, 1991.

R.Wittkower, « Brunelleschi et la " proporzione in prospettiva" », réédité in *Idea e Immagine*, Turin, 1992.

Le concept et les limites chronologiques de la Renaissance ont aussi donné lieu à maintes interprétations :

W.K. Ferguson, *The Renaissance Historical Thought. Five Centuries of interpretation*, Boston, 1948.

E. Panofsky, *Renaissance and Renascenses*, Stockholm, 1960 ; Paris, 1976.

E. Rosenthal, *Interpretazioni del Rinascimento nella Storia dell'arte*, Bologne, 1971.

G. Previtali, « La periodizzazione dell'arte italiana », in *Storia dell'arte italiana*, t. I, Turin, 1982.

F. Zeri, « Rinascimento e Pseudo-Rinascimento », in *Storia dell'arte italiana*, t.V, Turin, 1983.

XIX. IL FELICISSIMO ISTATO

Outre le catalogue déjà cité de *L'Età di Masaccio*, (voir ch. III, L. Berti : « Gli anni trenta »), on peut consulter :

M. Salmi, *Civiltà fiorentina del primo Quattrocento*, Florence, 1943 et 1967.

Quatro maestri del primo rinascimento, cat. exp., 1954.

A. Padoa Rizzo, *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Prato, 1997

Pour **Fra Angelico**, on verra :

U. Baldini, *L'Opera completa dell'Angelico*, Milan, 1970.

J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, 1974.

A. De Marchi, « Per la cronologia dell'Angelico. Il trittico di Perugia », in *Prospettiva*, 1985.

U. Baldini, *Beato Angelico*, Florence, 1986.

L. Castelfranchi Vegas, *L'Angelico e l'umanesimo*, Milan, 1989.

A. De Marchi, « Una fonte senese per Ghiberti e per il giovane Angelico », in *Artista*, 1992.

J.T. Spike, *Fra Angelico*, Milan, 1996

Et pour le reportage photographique :

N. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, Yale, 1993.

Les problèmes d'attribution et de chronologie que soulève l'œuvre de **Paolo Uccello** sont discutés dans :

E. Sindona, *Paolo Uccello*, Milan, 1957.

J. Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, Londres, 1969.

L. Tongiorgi Tomasi, *L'Opera completa di Paolo Uccello*, Milan, 1971.

A. Parronchi, *Paolo Uccello*, Bologne, 1974.

C. Volpe, « Paolo Uccello a Bologna », in *Paragone*, 1980.

P. Joannides, « Paolo Uccello's Rout of Romano », in *Burlington Magazine*, 1989.

A. Padoa Rizzo, *Paolo Uccello*, Florence, 1991.

F. et S. Borsi, *Paolo Uccello*, Paris, 1992.

Pour **Filippo Lippi**, on dispose de :

M. Pittaluga, *Filippo Lippi*, Milan, 1949.

G. Marchini, *Filippo Lippi*, Florence, 1975.

J. Ruda, *The Tondo of the Adoration of the Magi and the Early Style of Filippo Lippi*, National Gallery of Art, Washington, 1975.

M. Boskovits, « Fra Filippo Lippi, i carmelitani e il Rinascimento », in *Arte Cristiana*, 1986.

G. Fossi, *Filippo Lippi*, Florence, 1989.

J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work*, Londres, 1993.

XX. LA LIGNE ET LA LUMIÈRE

Le catalogue de l'exposition organisée par L. Bellosi constitue une excellente, quoique partielle, introduction aux années 1440-1450 à Florence :

Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentino di metà Quattrocento, cat. exp., Florence, 1990.

Domenico Veneziano et **Andrea del Castagno** ont fait l'objet de deux récentes monographies :

H. Wolh, *The Paintings of Domenico Veneziano. A study in florentine Art of the Early Renaissance*, Oxford, 1980.

M. Horster, *Andrea del Castagno*, Oxford, 1980.

Voir aussi :

M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Milan, 1938.

L. Berti, *Andrea del Castagno*, Florence, 1966.

L. Bellosi, « Intorno a Andrea del Castagno », in *Paragone*, 1967.

H. Wohl, « Horster's Andrea del Castagno », in *The Art Bulletin*, 1982.

J.R. Spencer, *Andrea del Castagno and his Patrons*, Durham-Londres, 1991.

A. Prolieri, *Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno*, Florence, 1991.

Toujours dans le catalogue de *Pittura di luce* on lira d'intéressantes notices sur **Giovanni di Francesco**, **Gozzoli**, **Pesellino**, **Maître de Pratovecchio**, **Baldovinetti**, etc. On trouvera enfin des éléments intéressants dans :

R.W. Kennedy, *Alessio Baldovinetti*, New Haven, 1938.

R. Longhi, *Il Maestro di Pratovecchio*, 1952 ; Œuvres complètes, vol. VIII, Florence, 1975.

M. Chiarini, « Il Maestro del Chiostro degli aranci », in *Proporzioni*, 1963.

N.R. Henderson, « Reflections on the Chiostro degli aranci », in *Art Quarterly*, 1969.

A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli*, Florence, 1972.

E. Callmann, *Apolonnio di Giovanni*, Oxford, 1974.

B. Fredericksen, *Giovanni di Francesco and the Master of Pratovecchio*, Malibu, 1974.

M. Laclotte, « "Une chasse" du Quattrocento florentin », in *Revue de l'art*, 1978.

K. Christiansen, « For Fra Carnevale », in *Apollo*, 1979.

Pisani et Rizzo, *Gli affreschi di Benozzo Gozzoli à Castelfiorentino*, Pise, 1987.

E. Callmann, « Apolonnio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room », in *Antichità Viva*, 1988.

Et on suivra une enquête d'une rare subtilité avec :

F. Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome*, Turin, 1961.

XXI. LA SÉCESSION SIENNOISE

Le **Quattrocento siennois** a été récemment l'objet d'une importante exposition :

Painting in Renaissance Siena, 1420-1500, New York, 1988.

Voir aussi :

P. Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena*, 2 vol. Gênes, 1977-1978.

Il Gotico a Siena, cat. exp., Sienne, 1982.

M. Bertagna, M. Cordoro, A. Cornice, Dal Pogetto, *L'Osservanza di Siena*, Sienne, 1984.

B. Cole, *Sienese Painting in the Age of the Renaissance*, Bloomington, 1985.

D. Gallovetti Cavallere, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena*, Pise, 1985.

Sassetta e i pittori toscani tra XII e XV secolo, cat. exp., Sienne, 1988.

G. Bellucci et P. Torriti, *Il Santa Maria della Scala in Siena*, Gênes, 1991.

On dispose par ailleurs de quelques monographies :

E. Carli, *Sassetta e il Maestro dell' Osservanza*, Milan, 1957.

C. Brandi, *Giovanni di Paolo*, Florence, 1957.

J. Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo*, New York, 1988.

Et d'une série d'articles :

C. Volpe, « Per Pietro di Giovanni d'Ambrogio », in *Paragone*, 1956.

F. Zeri, « Towards a reconstruction of Sassetta's Arte della Lana triptych », 1956 ; repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1991.

M. Laclotte, « Sassetta, le Maître de l'Observance et Sano di Pietro », in *L'Information d'histoire de l'art*, 1960.

C. Volpe, « Ancora su Pietro di Giovanni d'Ambrogio », in *Paragone*, 1963.

F. Zeri, « Ricerche sul Sassetta : la Pala dell'Arte della Lana », 1973 ; repris dans *Giorno per giorno nella Pittura* Turin, 1991.

P. Scapecchi, *La Pala dell'Arte della Lana del Sassetta*, Sienne, 1979.

M. Laclotte, « Une prédelle de Pietro di Giovanni d'Ambrogio », in *Paragone*, 1985.

C. Alessi et P. Scapecchi, « Il Maestro dell' Osservanza : Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo », in *Prospettiva*, 1985.

D. Thiébaut, « Sassetta tel un puzzle », in *Connaissance des arts*, 1988.

Compléter par :

J. Pope-Hennesy, *Paradiso, The illuminations of Dante Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, Londres, 1993

XXII. DE TOURNAI A AIX, DE BALE A NAPLES

Pour Rogier **Van der Weyden**, outre les pages que lui ont consacré Friedländer (t. II, 1924-1937) et Panofsky (1953), on dispose de :

M. Davies, *Rogier Van der Weyden*, Londres, 1972.

Rogier Van der Weyden, cat. exp., Bruxelles, 1979.

O. Delenda, *Rogier Van der Weyden*, Paris, 1987.

A. Chatelet, *Van der Weyden*, Paris, 1999

Et du même, *R.V.D.W., problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999

Sur les **peintres germaniques**, on verra, outre Stange (Berlin-Munich, 1934-1961) :

L. May, *Lucas Moser*, Stuttgart, 1961.

G. Piccard, *Der Magdalensaltar des Lucas Moser*, Wiesbaden, 1969.

Ch. Sterling, « Observations on Moser's Tiefenbronn Altarpiece », in *Pantheon*, 1972.

M. Trips, *Hans Mulstcher*, Weissenhorn, 1969.

N. Rasmo, *L'Altare di Hans Mulstcher a Vipiteno*, Bolzano, 1963.

L. Fischer, *Die Karlsruher Passion und ihr meister*, Karlsruhe, 1952.

J.M. Ehresmann, « The Master of the Polling altars : an Austrian contribution to the Bavarian School », in *Maryas*, 1968-1969.

L. Von Baldass, *Konrad Laib und die beiden Rueland Frueauf*, Vienne, 1946.

H.M. Schmidt, « Zum Meister der Darmstäder Passion », in *Kunst in Hessen und am Mitterlrhein*, 1974.

O.H. Förster, *Stephan Lochner*, Francfort, 1938.

J. Gantner, *Konrad Witz*, Vienne, 1942.

M. Teasdale Smith, « Conrad Witz and the council of Basel », in *Art Bulletin*, 1970.

On explorera la floraison picturale **autour de la Méditerranée** avec le stimulant ouvrage de :

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della Pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Naples, 1977.

Voir aussi :

G. Fiocco, « Colantonio e Antonello », in *Emporium*, 1950.

J. Gudiol , *Bernardo Martorell*, Madrid, 1959.

S. d'Agostino, « Vicenda critica di Colantonio », in *Partenope*, 1961.

M.T. Gousset, D. Poirion et F. Unterkircher, *Le Cœur d'amour épris*, Paris, 1981.

M. Laclotte et D. Thiébaut, *L'École d'Avignon*, Paris, 1983.

L. Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, 1983 ; Paris, 1984.

N. Reynaud, « Barthelemy d'Eyck avant 1450 », in *Revue de l'art*, 1989.

Il Trionfo della Morte di Palermo, cat. exp., Palerme, 1989.

Voir d'autre part le catalogue d'exposition :

Éd. par M. Natale, *The Mediterranean Renaissance*, Madrid / Valence, 2001

On recommandera :

F. Robin, *La Cour d'Anjou – Provence*, Paris, 1995

XXIII. UN SOLITAIRE DÉSIR D'ÉTERNITÉ

Piero della Francesca détient – avec Caravaggio – le record de la bibliographie : selon la récapitulation exhaustive de Battisti (qui recense jusqu'aux ouvrages où son nom n'est que cité) on comptait huit cents items avant même la publication du livre de Longhi en 1927 ; plus d'un millier vinrent s'ajouter de 1927 à 1971 et deux cent cinquante encore au cours des vingt dernières années. Au total, plus de deux mille références. Consulter :

R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927 ; Florence, 1975, avec une précieuse étude de la fortune historique du peintre.

K. Clark, *Piero della Francesca*, Londres, 1951 et 1969.

De Vecchi, *L'Opera completa di Piero della Francesca*, Milan, 1957.

C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, New York, 1968.

P. Hendy, *Piero della Francesca and the Early Renaissance*, Londres, 1968.

E. Battisti, *Piero della Francesca*, 2 vol., Milan, 1971.

M. Salmi, *La Pittura di Piero della Francesca*, Novara, 1979.

M. Aromberg Lavin, M. Laclotte *et al.*, *Piero della Francesca a Rimini*.

J. Pope-Hennessy, « Whose Flagellation ? » in *Apollo*, 1986.

Auxquels sont venus s'ajouter une série d'ouvrages publiés à l'approche du cinquième centenaire de la mort de Piero :

A. Paolucci, *Piero della Francesca*, Florence, 1989.

A. Paolucci, *Piero della Francesca, catalogo completo*, Florence, 1990.

A. Brilli, *Alla ricerca di Piero. Guida all'itinerario pierfrancescano in Toscana*, Milan, 1990.

A. Brilli, *Alla ricerca di Piero. Guida all' itinerario pierfrancescano in Umbria, Marche, Emilia Romagna*, Milan, 1991.

B. Cole, *Piero della Francesca. Tradition and Innovation in Renaissance Art*, New York, 1991.

J. Pope-Hennessy, *The Piero della Francesca trail*, Londres, 1991.

R. Lightbown, *Piero della Francesca*, Londres, 1992.

De nouvelles recherches sont venues éclairer les débuts de Piero ainsi que son rayonnement. Voir :

C. Bertelli, *Piero della Francesca*, Milan, 1991.

Et les catalogues d'exposition :

L. Bellosi, *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione di Piero della Francesca*, Florence, 1992.

P. Dal Pogetto, *Piero e Urbino, Piero e le corti rinascimentali*, Urbino, 1992.

M. G. Ciardi Dupré, *Con gli occhi di Piero. Abiti e gioielli nelle opere di Piero della Francesca*, Arezzo, 1992.

L. Berti, *Nel raggio di Piero. La Pittura nell' Italia centrale nel età di Piero della Francesca*, San Sepolcro, 1992.

Enfin, les amateurs d'iconologie pourront comparer un exemple raisonné :

M. Meiss, *Ovum Struthionis : symbol and allusion in Piero's Montefeltro altarpiece*, 1954 ; repris dans *The Painter's Choice*, New York, 1976.

Et une ingénieuse fantaisie :

C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Turin, 1981 ; Paris, 1983.

XXIV. LA GÉNÉRATION DE 1430

L'émergence de **Padoue** au milieu du XVe siècle a fait l'objet d'une récente synthèse dans :

La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, 2 vol., Milan, 1990.

Le débat autour de la *bottega* de Squarcione peut être suivi à travers :

G. Fiocco, *L'Arte di Andrea Mantegna*, Bologne, 1927.

R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco*, 1927 ; repris dans le t. II des Œuvres complètes, Florence, 1967.

M. Muraro, « Francesco Squarcione, pittore "umanista" », in cat. exp., *Da Giotto al Mantegna*, Milan, 1974.

M. Boskovits, « Una ricerca su Francesco Squarcione », in *Paragone*, 1977.

Sur **Mantegna**, on verra :

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Londres-New York, 1901.

G. Fiocco, *Mantegna*, Milan, 1937.

Andrea Mantegna, cat. exp., Venise, 1962.

N. Garavaglia, *L'Opera completa di Mantegna*, Milan, 1967.

R. Lightbown, *Mantegna*, Oxford, 1986.

Andrea Mantegna, cat. exp., Londres, 1992 ; Paris, 1992.

M. Cordoro, *La Camera degli Sposi*, Milan, 1992.

Pour le rôle joué par Mantegna dans le développement du goût antiquisant :

G. Romano, « Verso la maniera moderna : da Mantegna a Raffaello », in *Storia dell'arte italiana*, t. VI, Turin, 1981.

Sur un intéressant suiveur de Mantegna, voir aussi :

A. De Nicolò Salmazo, *Bernardino da Parenzo. Un pittore antiquario di fine Quattrocento*, Padoue, 1989.

Les autres « **élèves** » **de Squarcione** ont été étudiés par :
K. Prijatelj, « Profilo di Giorgio Schiavone », in *Arte Antica e Moderna*, 1960.
E. Ruhmer, *Marco Zoppo*, Venise, 1966.
S. Padovani, « Un contributo alla cultura padovana nel primo rinascimento : Giovanni Francesco da Rimini », in *Paragone*, 1971.
I. Furlan, « Aspetti della Pittura a Padova nelle seconda metà del Quattrocento », in cat. exp. *Dopo Mantegna*, Padoue, 1976.
L.A. Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-Londres, 1976.

Deux journées d'étude avec une vingtaine de participants pour tenter d'éclaircir **le mystère Squarcione** :
Éd. par A. de Nicolò Sulmazo, *Francesco Squarcione, « Pictorum Gymnasiarcha Singularis »*, Padoue, 1998
Autre ouvrage collectif :
Éd. par B. Giovannucci Vigi, *Marco Zoppo e il suo tempo*, 1993

XXV. L'ATELIER DE FERRARE

On se réfère toujours à :
R. Longhi, *Officina ferrarese*, 1934 ; repris avec les suppléments de 1940 et 1956 dans le volume V des *Œuvres complètes* ; Florence, 1982; trad. franç., Brionne, 1991.

Mais les trois grands peintres ferrarais ont depuis été l'objet de plusieurs monographies :
S. Ortolani, *Cosme Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*, Milan, 1941.
A. Neppi, *Francesco del Cossa*, Mial, 1958.
E. Ruhmer, *Tura, Paintings and Drawings*, Londres-New York, 1958.
M. Salmi, *Ercole de' Roberti*, Milan, 1960.
R. Molajoli, *L'Opera completa di Cosme Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*, Milan, 1974.

Abondance de biens... Tura vient de faire presque simultanément l'objet de trois ouvrages :
S. Campbell, *Cosme Tura*, Yale, 1997
M. Molteni, *Cosme Tura*, Milan, 1999
J. Manca, *Cosme Tura*, Oxford, 2000
Rien de plus opportun pour confronter les diverses approches historiographiques à la mode aujourd'hui.
A. Bacchi, *Francesco del Cossa*, Soncino, 1991.
J. Manca, *The Art of Ercole de' Roberti*, Londres, 1992.
On peut voir aussi :
B. Nicolson, *The Painters of Ferrara*, Londres, 1951.
M. Salmi, *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo rinascimento*, Milan, 1961.
M. Boskovits, « Ferrara painting about 1450 : some new arguments », in *Burlington Magazine*, 1978.
Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrare 1450-1628, Ferrare, 1985.
J. Bentini, *San Giorgio e la Principessa di Cosme Tura*, Bologne, 1985.
A. Uguccioni, *Salomone e la regina di Saba. La Pittura di cassone a Ferrara*, Ferrare, 1988.
Ajouter :
M. Molteni, *Ercole de'Roberti*, Milan, 1995
Éd. par A.M. Visser Travagli, *La miniatura a Ferrare*, cat. exp., Ferrare, 1998

L'art à la **cour des Este** et, en particulier, le *Studiolo* de Belfiore ont récemment été étudiés à l'occasion de l'exposition :
Le Musee e il principe. Arte di corte nel rinascimento padano, cat. exp., 2 vol., Milan, 1991.

Sur les fresques de **Schifanoia**, on dispose en outre de :
P. d'Ancona, *I Mesi di Schifanoia in Ferrara*, Milan, 1954.
R. Varese, K. Lippincott *et al.*, *Atlante di Schifanoia*, Modène, 1989.

Quelques **autres artistes** et les prolongements de l'école ferraraise à Bologne, Modène etc. ont été étudiés par :
C. Volpe, « Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna », in *Arte Antica e Moderna*, 1958.
D. Benati, « Per il problema di "Vicino da Ferrara", alias Baldassare d'Este », in *Paragone*, 1982.
A. Bacchi, « Vicende della Pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio », in *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Rome, 1984.
D. Benati, « La Pittura rinascimentale », in *La Basilica di San Petronio*, Milan, 1984.
Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio : Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti, Niccolo dell'Arca, cat. exp., Bologne, 1985.
V. Sgarbi, *Antonio da Crevalcore e la Pittura ferrarese del Quattrocento a Bologna*, Milan, 1985.
D. Benati, *La Bottega degli Erri*, Modène, 1988.
A. Bacchi, « Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio : appunti su una mostra », in *Arte Cristania*, 1986.
J. Manca, « A ferrarese painter of the Quattrocento », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1990.
D. Benati, *Francesco Bianchi Ferrari e la Pittura a Modena fra 4 e 500*, Modène, 1990.

XXVI. AU FIL DES MARCHES

On doit la redécouverte de **Bartolomeo di Tommaso** à :
F. Zeri, « Bartolomeo di Tommaso da Foligno », in *Bollettino d'Arte*, 1961 et notice du *Dizionario biografico*, Rome, 1964, repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1992.

Les résultats de recherches d'archives ont été publiés par :
M. Sensi, « Documenti per Bartolomeo di Tommaso da Foligno », in *Paragone*, 1977.

Les **peintres de Camerino** sont étudiés dans :
P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, Florence, 1988.
« I pittori camerinesi », in cat. exp., *Urbino e la Marche, prima e dopo Rafaello*, Urbino, 1983.

Pour **Boccati**, voir aussi :
P. Zampetti, *Giovanni Boccati*, Milan, 1971.

Pour **Girolamo di Giovanni** :
A. Paolucci, « Per Girolamo di Giovanni da Camerino », in *Paragone*, 1970.

Giovanni Angelo di Antonio et le climat artistique des années 1450-1470 entre Florence, Padoue, Pérouse et Urbino ont fait l'objet des investigations de :
F. Zeri, *Due Dipinti, la filologia e un nome : il Maestro delle Tavole Barberini*, Turin, 1961.

Sur **Carlo Crivelli**, on verra :
Crivelli e i crivelleschi, cat. exp., Venise, 1961.
F. Zeri, « Cinque schede per Carlo Crivelli », in *Arte antica e moderna*, 1961, repris in *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1992.
A. Bovero, *L'Opera completa del Crivelli*, Milan, 1975.
P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Florence, 1986.

Pour les « **récalcitrants** », voir encore :
P. Zampetti, *La Pittura nelle Marche. Dalle origini al primo Rinascimento*, Florence, 1988.
F. Zeri, « Qualcosa su Nicolo di Maestro Antonio », in *Paragone*, 1958, repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1992.
A. Paolucci, « Lorenzo di Alessandro da Sanseverino e alcune considerazioni sulla Pittura marchigiana del tardo Quattrocento », in *Paragone*, 1974.
F. Zeri, « Per Giovanni Antonio da Pesaro », in *Paragone*, 1976.
P. Berardi, *Giovanni Antonio Bellinzoni da Pesaro*, Fano, 1988.
D. Pennacchioli, *Nicola di Maestro Antonio d'Ancona*, Ancône, 1989.
Urbino et le mécénat de Federico di Montefeltro sont étudiés dans :
C.H. Clough, « Federico di Montefeltro's patronage of the arts », in *Journal of the Warburg and Courtauld Intitutes*, 1973.
Federico di Montefeltro : lo stato; le arti; la cultura, 3 vol., Rome, 1986.
Rivini et le mécénat des Molatesta a fait l'objet d'une exposition : *Il potere, les arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, 2001.
Encore :
Zeri, *Diaro marchingiano*, Turin, 2000
Pour le Maître des panneaux Barberini, voir aussi l'attribution à Fra Carnevale proposée par :
K. Christiansen, « For Fra Carnevale » in *Appolo*, 1979
Creighton E. Gilbert, « The Function of the Barberini panels » in *Studi per P. Zampetti*, Ancone, 1993

Qui y voit, à juste titre semble-t-il, des « scènes d'hôpital ».
S. Giuliani Spurny, *Matteo da Gualdo*, Peruzia, 1999

XXVII. LES CHEMINS DE ROME

On trouvera un remarquable répertoire sur la peinture en **Ombrie** dans :
F. Todini, *La Pittura Umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 vol., Milan, 1989.

Voir aussi :
M. Boskovits, *Pittura Umbra e Marchigiana tra Mediovo e Rinascimento*, Florence, 1973.
F. Todini e E. Lunghi, *Niccolo di Liberatore detto l'Alunno*, Foligno, 1987.
F. Zeri, « Tre argumenti umbri », in *Bolletino d'Arte*, 1963.
G. Donnini, « Sui rapporti di Antonio da Fabriano e di Matteo da Gualdo con Gerolamo di Giovanni », in *Antichità Viva*, 1972.
G. Donnini, « Aggiunta a Matteo da Gualdo », in *Antichità Viva*, 1974.
G. Donnini, *La Vicenda pittorica di Matteo da Gualdo*, Gualdo Todino, 1979.
F. Zeri, P. Scarpellini, etc., *Dall' Albornoz all' età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Todi, 1990; la communication de Zeri sur « Pier Matteo d'Amelia e gli Umbri a Roma » est reprise dans *Giorno per giorno nella pittura*, Turin, 1992.
Éd. par E. Lunghi, *Nicolò Alunno in Umbria*, Assise, 1993

L'activité de **Gozzoli** entre Rome et Florence a été étudiée par :
R.C. Proto Pisani, *Gli Affreschi di Benozzo Gozzoli a Castelfiorentino*, Pise, 1987.
A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli, catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1992.

Andrea Delitio et les fresques d'Atri peuvent être découverts dans :
G. Matthiae, *Gli Affreschi della cattedrale d'Atri*, Rome, 1976.
R. Cordella, « Un solidazio fra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio », in *Paragone*, 1971.

La peinture à **Rome** et dans le **Latium** peut être étudiée dans :
I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Viterbe, 1970.
Il '400 a Roma e nel Lazio, cat. exp., Viterbe, 1981-1982.
Il Quattrocento a Viterbe , cat. exp., Viterbe, 1983.
A. Cavallero, « Aspetti e protagonisti della Pittura del Quattrocento », in cat. exp., *L'Arte degli Anni Santi*, Rome, 1984.
C. Volpe, « Una ricerca su Antonio da Viterbe », in *Paragone*, 1971.
F. Negri Arnoldi, « Madonne giovaneli di Antoniazzo Romano », in *Commentari*, 1964.
F. Negri Arnoldi, « Maturità di Antoniazzo », in *Commentari*, 1965.
A. Pinelli, « Un affresco di Lorenzo da Viterbo a Cervetari », in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milan, 1984.

Et dans trois récentes monographies :
N. Clark, *Melozzo da Forli*, Faenza, 1989.
A. Paolucci, *Antoniazzo Romano*, Florence, 1992.
A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine, 1992.

Pour les débuts de **Perugino**, **Signorelli** et **Pier Matteo d'Amelia**, voir :
F. Zeri, « Il Maestro dell'Annunciazione Gardner », in *Bolletino d'Arte*, 1953, repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1992.
P. Scarpellini, *Luca Signorelli*, Milan, 1964.
E. Cannesasca, *L'Opera completa del Perugino*, Milan, 1969.
G. Kury, *The Early Work of Luca Signorelli*. 1465-1490, New York-Londres, 1978.
P. Scarpellini, *Perugino*, Milan, 1984.
M. Moriondo Lenzini, « Signorelli et Perugino » in *Nel raggio di Piero*, cat. exp., San Sepolcro, 1992.
Éd. par C. Fratini, *Piermatteo d'Amelia*, Perugia, 1996

Quant à **Bartolomeo della Gatta**, on le découvrira dans :
A. Martini, « The Early Works of Bartolomeo della Gatta », in *Art Bulletin*, 1960.
A. M. Maetzke, « Don Bartolomeo della Gatta, abate di San Clemente in Arezzo » in *Nel raggio di Piero*, cat. exp., San Sepolcro, 1992.

XXVIII. FIN DE PARTIE A SIENNE

Pour la seconde moitié du Quattrocento, voir encore :
Painting in Renaissance Siena, 1420-1500, cat. exp., New York, 1988.
B. Cole, *Sienese Painting in the Age of the Renaissance*, Bloomington, 1985.
Et aussi :
F. Zeri, « The beginnings of Liberale da Verona », in *Burlington Magazine*, 1951.
E. Carli, *Miniature di Liberale da Verona*, Milan, 1953.
G. Coor, *Nerocci de' Landi*, Princeton, 1961.
C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Florence, 1967.
B. Fredericksen, *The Cassone Paintings of Francesco di Giorgio*, Los Angeles, 1969.
A. Angelini, « Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli », in *Prospettiva*, 1982.
A. Angelelini, « Pietro Orioli e il momento urbinate della Pittura senese del Quattrocento », in *Prospettiva*, 1982.
R. Toledano, *Francesco di Giorgio Martini*, Milan, 1987.
L. Bellosi et M. Tafari, *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cat. exp. Milan, 1993.
M.C. Bandera, *Benvenuto di Giovanni*, Milan, 1999
Une excellente monographie.

XXIX. OUVERTURE VÉNITIENNE

On peut toujours aborder Venise avec :
R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di Pittura veneziana*, 1946, repris dans les œuvres complètes, vol. X, Florence, 1978. Ainsi que dans ses diverses *Ricerche sulla Pittura veneta* (1946-1959) ; *ibid.* vol. X.
Mais voir aussi :
M. Lucco : « Venezia fra Quattro e Cinquecento », in *Storia dell'arte italiana*, t. V, Turin, 1983.
L. Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, 1983; Paris, 1984 ; voir ch. III et V.
R. Golfen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven et Londres, 1986.
R. Humphrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, Londres, 1993.
Et surtout la récente synthèse publiée sous la direction de M. Lucco :
La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento, 2 vol., Milan, 1989.

Sur les **Vivarini**, on dispose de :
R. Palluchini, *I Vivarini*, Venise, 1962.
F. Zeri, *Antonio e Bartolomeo Vivarini : il polittico di 1451 già in S. Francesco da Padova*, 1975; repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1988.

Une somme a été consacrée à **Jacopo Bellini** par :
C. Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini*, New York, 1989.

La lente ascension de **Giovanni** peut être étudiée dans :
R. Palluchini, *Giovanni Bellini*, Milan, 1959.
M. Meiss, *Bellini's St Francis in the Frick Collection*, Princeton, 1964.
G. Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford, 1968.
T. Pignatti, *L'Opera completa di Giovanni Bellini*, Milan, 1969.
J. Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian*, Londres, 1975.
M. Boskovits, « Giovanni Bellini. Quelques suggestions sur ses débuts », in *Revue du Louvre*, 1986.
La Pala ricostituita, cat. exp., Venise, 1988.
R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven et Londres, 1989.
A. Tempestini, *Giovanni Bellini, Catalogo completo dei dipinti*, Florence, 1992.

La fulgurante trajectoire d'**Antonello da Messina** a été réexaminée ces dernières années par :
G. Mandel, *L'Opera completa di Antonello da Messina*, Milan, 1963.
A. Marabottini e F. Sricchia Santoro, *Antonello da Messina*, cat. exp., Messine, 1981.
Atti del Convegno di studi Antonello da Messina, Messine, 1981.

F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europe*, Milan, 1986 ; Paris, 1987.
L. Arbace, *Antonello da Messina*, Florence, 1993.
D. Thiébaut, *Le Christ à la colonne d'Antonello da Messina*, cat. exp., Paris, 1993.

Sur le **Maître de San Severino**, voir :
F. Bologna, *Il Politico di San Severino*, cat. exp., Naples, 1989.

XXX. LE RÉVEIL DES LOMBARDS

Le rôle des **Sforza** est évoqué dans :
G. Lopez, L. Grassi et G.A Dell'Acqua, *Gli Sforza a Milano*, Milan, 1978.

Pour un **panorama de la peinture lombarde** dans la seconde moitié du Quattrocento, on peut encore voir :
Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, cat. exp., Milan, 1958.
A. Ottono Della Chiesa, *Pittura lombarda del Quattrocento*, Bergame, 1961.
C. Pirovano, *La Pittura in Lombardia*, Milan, 1973.
L. Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres dans la peinture du XVe siècle*, Milan, 1983; Paris, 1984. Voir ch. VII.
Et du côté de **Gênes**, un tout récent ouvrage :
G. Algeri et A. De Floriani, *La Pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Gênes, 1991.

Une brève synthèse collective :
Pittura in Lombardia, *Il Medievo e il Rinascimento*, Milan, 1998

Sur les différents protagonistes, on dispose de :
F. R. Pesenti, « Per la discussione su Bonifacio Bembo », in *Arte Lombarda*, 1965.
L. Bellingeri et M. Tanzi, *Bonifacio Bembo dalla cattedrale al museo di Cremona*, Brescia, 1992.
M. Dummet, *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New York, 1986.
F. Zeri, « Rintracciando Donato de' Bardi » *et* « Aggiunte a Donato de' Bardi », 1973-1976; repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1988.
F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Milan, 1948.
M. Dalai Emiliani, « Per la prospettiva padana : Foppa rivisitato », in *Arte Lombarda*, 1971.
M. Dalai Emiliani, « Il ciclo del Foppa nella cappella Portinari », in *La Basilica di Sant' Eustorgio a Milano*, Milan, 1984.
R. Longhi, *Carlo Braccesco*, 1942 ; repris dans les Œuvres complètes, vol. VI, Florence, 1973.
E. Arslan : « Il Maestro dell' Annunciazione del Louvre e Carlo Braccesco », in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Marco Salmi* , Rome, 1962.
M. Boskovits, « Un tableau inédit de Carlo Braccesco », in *Revue de l'art*, 1982.
Ch. Sterling, « A la recherche des œuvres de Zanetto Bugatto : une nouvelle piste », in *Scritti di Storia dell'arte in onore di F. Zeri* , Milan, 1984.
J. Poracchia, *Il Bergognone*, Milan, 1963.
M. Valsecchi, *Il Bergognone a S. Simpliciano*, Milan, 1964.
P.C. Marani et J. Shell, *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, Florence, 1989.
W. Zanini, « La diffusion de la peinture ferraraise dans la seconde moitié du XVe siècle en Lombardie », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1967.
R. Pesenti, « La Pittura », in *La Certosa di Pavia*, Milan, 1968.
G.A. Dell'Acqua, *Il Polittico di S. Martino a Treviglio*, Milan, 1956.
E. Cassa Salvi, *Butinone e Zenale*, Milan, 1966.
Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della Pittura lombarda, cat. exp., Milan, 1982.
G. Romano, « La pala sforzesca », in *Il Maestro della Pala Sforzesca*, Florence, 1978.
G. Mulazzini, *L'Opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milan, 1978.
Bramante a Milano, Atti del Convegno internazionale di studi, Milan, 1986.
On ajoutera :
M.G. Balzarini, *Foppa*, Milan, 1997
Éd. par G.C. Sciolla, *Bergognone*, cat. exp., Pavie, 1998

XXXI. LE TRIOMPHE DE FLORENCE

Sur l'opposition Florence-Venise, voir l'ouvrage collectif, *Florence and Venice ; Comparisons and Relations*, Florence, 1979.

Du règne « philosophique » de **Lorenzo de' Medici**, il est question dans :
A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.

Sur l'« esthétique » de **Marsile Ficin**, voir :
E. Panofsky, *Idea. A concept in Art theory*, 1924 ; New York, 1968.

Mais on trouvera un examen plus factuel du mécénat de la villa Careggi dans :
E.H. Gombrich, « The early Medici as Patrons of Art », 1960, in *Norm and form, Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, 1966.

Par ailleurs, le cinquième centenaire de la mort de Lorenzo a été l'occasion de multiples expositions et publications :
Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte, Florence, 1992.
Les Ateliers de peinture à Florence au temps de Lorenzo, Florence, 1992.
Il Giardino di San Marco : maestri e compagni del giovane Michelangelo, cat. exp., Florence, 1992.

Les principaux **artistes florentins** des années 1460-1470 ont été étudiés par :
R.W. Kennedy, *Alesso Baldovinetti*, New Haven, 1958.
F. Hartt, G. Corti et C. Kennedy, *The Chapel of the cardinal of Portugal at San Miniato in Florence*, Philadelphie, 1964.
L.D. Ettinger, *Andrea and Piero del Pollaiolo*, Oxford, 1978.
G. Passavant, *Andrea del Verrochio*, Düsseldorf, 1959; Londres, 1969.
K. Oberhuber, « Le problème des premières œuvres de Verrochio », in *Revue de l'art*, 1978.
S. Bule (édité par), *Verrochio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Florence, 1992.

XXXII. LA NOUVELLE ATHÈNES

Sur la décoration de la **chapelle Sixtine**, voir :
L.D. Ettinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford, 1965.

Dans la vaste littérature qu'a suscitée **Leonardo**, on se bornera à consulter en ce qui concerne sa formation et ses débuts à Florence :
K. Clark, *Leonardo da Vinci*, 1939 ; édition révisée, Harmondsworth, 1988.

Pour **Botticelli**, il faut encore lire :
P. Horne, *Botticelli*, 1908 ; Princeton, 1980.
G. Mandel, *L'Opera completa di Botticelli*, Milan, 1967.
R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 vol., Londres, 1978.

Voir aussi :
E.H. Gombrich, *Botticelli's mythologies*, 1945 ; repris dans *Symbolic Images*, Londres, 1972.
U. Baldini, *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milan, 1984.
L. Berti, E. Garin etc., *La Nascita di Venere e l'Annunciazione del Botticelli restaurate*, Florence, 1987.

Ghirlandaio et sa *bottega* ont été étudiés par :
J. Lauts, *Domenico Ghirlandaio*, Vienne, 1943.
P. Bargellini, *Il Ghirlandaio*, Florence, 1945.
E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York-Londres, 1976.
E. Borsook et J. Offerhans, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence*, Doornspijk, 1981.
E. Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, Florence, 1990.
Compléter par :
R.G. Kecks, *Ghirlandaio*, Florence, 1995

XXXIII. LES ITINÉRANTS

Pour **Perugino**, voir toujours :
E. Camesasca, *L'Opera completa del Perugino*, Milan, 1969.
P. Scarpellini, *Perugino*, Milan, 1984.

Et pour **Signorelli** :
A. Chastel, « L'Apocalypse de 1500 : la fresque de la chapelle Saint-Brice à Orvieto », in *Humanisme et Renaissance*, 1952.
M. Salmi, *Luca Signorelli*, Novare, 1953.
E. Carli et P.I. Minucci, *L'Abbazia di Monteoliveto*, Sienne, 1961.
P. Scarpellini, *Luca Signorelli*, Milan, 1964.
A. Paolucci, *Luca Signorelli*, Florence, 1990.

XXXIV. LA SECONDE VAGUE FLAMANDE

Sur ce que Panofsky appelle « the heritage of the founders », on verra d'abord le chapitre qu'il lui consacre dans son *Early Netherlandish Painting*, 1953.

De son côté, Friedländer les étudie dans les volumes III (Dieric Bouts et Joos Van Ghent), IV (Hugo Van der Goes), V (Gérard de Saint-Jean et Jérôme Bosch) et VI (Hans Memling et Gérard David) de son propre *Early Netherlandish Painting*, 1924-1937.

Depuis, un certain nombre de travaux ont approfondi notre vision de **Petrus Christus**, de **Bouts** et de **Juste de Gand** :
Ch. Sterling, « Observations on Petrus Christus », in *Art Bulletin*, 1971.
P.H. Schabacker, Petrus Christus, Utrecht, 1974.
C. Eisler, « Schabacker's, Petrus Christus », in *Art Bulletin*, 1977.
J.M. Upton, *Petrus Christus. His Place in Fifteen Century Flemish Painting*, Pennsylvania, 1990.
W. Schoene, *Dieric Bouts und seine schule*, Berlin, 1963.
Dirk Bouts, cat. exp., Louvain, 1975.
Juste de Gand, Berruguete et la cour d'Urbino, cat. exp., Gand, 1957.
N. Reynaud et C. Ressort, « Les portraits d'hommes illustres du Studiolo d'Urbino par Juste de Gand et Pedro Berruguete », in *Revue du Louvre*, 1991.

Van der Goes a été examiné par :
F. Winckler, *Das werk des Hugo Van der Goes*, Berlin, 1964.
G.T. Faggin, *Van der Goes*, Milan, 1968.
C. Thomson et L. Campbell, *Hugo Van der Goes and the Trinity panels in Edinburgh*, Édimbourg, 1974.
J. Sander, *Hugo Van der Goes. Stilentwicklungund chronologie*, Mayence, 1992.
E. Dhanens, *Van der Goes*, Anvers, 1998

Ouwater, **le Maître de Catherine de Clèves**, **Gérard de Saint-Jean** et autres peintres de « Hollande » peuvent être étudiés dans :
A. Châtelet, *Les Primitifs hollandais*, Paris, 1980.
J. Plummer, *The Hours of Catherine de Clèves*, New York, 1966.

Pour **Memling** et **Gérard David**, on verra :
G.T. Faggin, *L'Opera completa di Memling*, Milan, 1969 ; Paris, 1973.
Gérard David, Flanders last Medieval Master, cat. exp., New York, 1972.
H.V Miegroet, *Gérard David*, Anvers, 1989.

On partira à la découverte de **Jérôme Bosch** avec :
Ch. de Tolnay, *Jérôme Bosch*, 1937 ; réédité Paris, 1967.
M. Cinotti, *L'Opera completa di Bosch*, Milan, 1966 ; Paris, 1967.R.H. Marijnissen, *Jérôme Bosch*, Bruxelles, 1972.
L.J. Slatkes, « Hieronymus Bosch and Italy », in *Art Bulletin*, 1975.
G. Mulazzani, *Un Affresco fiammingo a Chiaravalle*, Vigevano, 1990.
M. Ainsworth, *Gerard David*, New York, 1998
D. de Vos, *Memling*, Anvers, 1994

Deux expositions ont enfin élargi le panorama de la peinture flamande :
Flanders in the Fifteenth Century Art and Civilization, Detroit, 1960.
Primitifs flamands anonymes, Bruges, 1969.

Encore :
O. Pächt, *Early netherlandish painting, from Van der Weyden to Gerard David*
Voir aussi :
N. Mac Gregor, *A victim of anonymity, The Master of the Saint Barthelemy Altarpiece*, Londres, 1996
Michael Pacher e la sua cerchia, cat. exp., Novacello, 1998

XXXV. ENTRE FLANDRE ET ITALIE : DE COLOGNE A VALENCE.

Sur la **peinture germanique** de la seconde moitié du XVe siècle, outre Stange (Berlin-Munich, 1961) et les catalogues déjà cités des expositions *Les Primitifs de Cologne* (Paris, 1974) et *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg* (New York, 1986), on dispose de :
H. Schmidt, *Der Meister des Marienslebens und sein Kreis*, Bonn, 1979.
E. Buchner, *Die Werke Jan Pollacks*, Munich, 1921.
J.Chutchinson, *The Master of the Housebook*, New York, 1972.
Martin Schongauer, cat. exp., Paris, 1991.
L. Malle, *Michael Pacher*, Turin, 1951.
N. Rasmo, *Michael Pacher*, Munich, 1969 ; Londres, 1971.

Pour la peinture dans la **péninsule ibérique**, on retrouve Post (Cambridge, Mass., 1930-1966) et Gudiol (Madrid, 1955 et Barcelone, 1985), sans oublier Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Naples, 1977.
On verra aussi :
J. Ainaud de Lasarte, *Jaime Huguet*, Madrid, 1955.
J.A. Gaya Nuño, *Fernando Gallego*, Madrid, 1958.
Justus Van Ghent, Berruguete, cat. exp., Gand, 1957.
V. Nieto Alcride, *Pedro Berruguete*, Madrid, 1990.
E. Young, *Bartolomé Bermejo, the Great Hispano-Flemish Painter*, Londres, 1975.
Rebora, Rovera et Bocchiotti, *Bartolomé Bermejo e il trittico di Acqui*, Acqui Terma, 1987.
R. Dos Santos, *Nuño Gonçalves*, Londres, 1955.
Ch. Sterling, « Les panneaux de Saint-Vincent et leurs "énigmes" », in *L'Œil*, 1968.
J. Trizma, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise*, Bruxelles, 1976.
I. Vandevivere, *Juan de Flandes*, Bruges, 1985.
E. Bermejo, *Juan de Flandes*, Madrid, 1990.
P. S. Maroto, *Pedro Berruguete*, 1998.

XXXVI. DOUCE FRANCE

Sur **Simon Marmion**, on dispose de :
E. Hoffman, « Simon Marmion or the Master of the Altarpiece of Saint-Bertin », in *Scriptorium*, 1973.
O. Pächt, « Simon Marmion myt de handt », in *Revue de l'art*, 1979.

Pour **Fouquet** on verra :
K. Perls, *Jean Fouquet*, Paris, 1940.
G. Pächt, « Jean Fouquet. A study of his style », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1940-1941.
P. Wescher, *Jean Fouquet et son temps*, Bâle, 1945.
Ch. Sterling, « Compte rendu de deux livres sur Fouquet, Perls et Wescher », in *Art Bulletin*, 1946.
Ch. Sterling et C. Schaefer, *Les Heures d'Étienne Chevalier*, Paris, 1971.
F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Naples, 1977.
N. Reynaud, *Jean Fouquet*, cat. exp., Paris, 1981.
S. Lombardi, *Jean Fouquet*, Florence, 1983.
F. Avril, M.T. Gousset et B. Guenée, *Les Grandes Chroniques de France*, Vesoul, 1987.
Ch. Sterling, « Fouquet en Italie », in *L'Œil*, 1988.

Le **Maître du roi René** peut être entrevu dans les ouvrages déjà cités de Bologna et Laclotte-Thiébaut, ainsi que dans :
M.T. Gousset, D. Poirou et F. Unterkircher, *Le Cœur d'amour épris*, Vesoul, 1981.

Enguerrand Quarton a été magistralement étudié par :
Ch. Sterling, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, Paris, 1983.

XXXVII. UN HÉRITAGE INCERTAIN

Pour les « **successeurs** » de Fouquet, on verra :
P. Wescher, *Jean Fouquet et son temps*, Bâle, 1945.
E. Mâle, *Jean Bourdichon. Les heures d'Anne de Bretagne*, Paris, 1946.
Ch. Sterling, « Une œuvre certaine de Perréal enfin retrouvée », in *L'Œil*, 1963.

Sur la peinture en **Provence**, on revient toujours à :
M. Laclotte et D. Thiébaut, *L'École d'Avignon*, Paris, 1983.
Voir aussi :
M. Baby-Pabion, *Louis Bréa*, Nice, 1991.
Ch. Sterling, « Pour Jean Changenet et Juan de Nalda », in *L'Œil*, 1973.
Ch. Sterling, « Josse Lieferinxe, peintre provençal », in *Revue du Louvre*, 1964.
D. Thiébaut, « Nicolas Dipre », in *Nouvelles acquisitions du Département des Peintures*, Paris, 1987.

Ce qui subsiste de la peinture en **Savoie** a été étudié par :
Ch. Sterling, « Carnet savoyard », in *Revue du Louvre*, 1978.
Ch. Sterling, « L'influence de Konrad Witz en Savoie », in *Revue de l'art*, 1986.

Sur le **Maître de Moulins**, la lumière semble bien avoir été faite par :
Ch. Sterling, « Jean Hey, le Maître de Moulins », in *Revue de l'art*, 1968.
N. Reynaud, «Jean Hey, peintre de Moulins et son client Jean Cueillette » in *Revue de l'art*, 1968.
N. Reynaud, « Les Maîtres à "noms de convention", in *Revue de l'art*, 1978.

Le **Maître de Saint-Gilles**, la peinture à **Paris** dans la seconde moitié du XVe siècle et le renouveau de l'enluminure parisienne ont été l'objet des ultimes recherches de :
Ch. Sterling, *La Peinture médiévale à Paris*, t. II, Paris, 1990.

XXXVIII. LE CRÉPUSCULE DU QUATTROCENTO

Que le tournant historique de 1492 n'ait évidemment eu aucune conséquence visible pour l'art européen et *a fortiori* italien, on le constatera dans :
Circa 1492, cat. exp., Washington, 1992.

Le mécénat persévérant des **Gonzague** est illustré dans :
Splendours of the Gonzaga, cat. exp., Londres, 1981.
G. Amadli et E. Marani, *I Gonzaga a Mantova*, Milan, 1975.
Mantova e i Gonzaga nella civilità del Rinascimento, Atti del convegno, Milan, 1974.
G. et M.F. Paccagnini, *Palazzo Ducale di Mantova*, Milan, 1974 et 1986.

Pour le « règne » de Mantegna à Mantoue on reprendra la bibliographie du peintre citée plus haut (ch. XXIV). Le *studiolo* d'Isabelle d'Este et le rôle de la marquise ont été étudiés par :
E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York, 1971.
Le Studiolo d'Isabelle d'Este, cat. exp., Paris, 1975.
Gli Studioli di Isabella d'Este. Documente, vicende, restauri, cat. exp., Mantoue, 1977.
Ainsi que dans :
G. Romano, « Verso la maniera moderna : da Mantegna a Raffaello », in *Storia dell'arte italiana*; t. II, Turin, 1981, qui étend ses investigations des « Triomphes de César » au séjour de Lorenzo Costa à la cour d'Isabelle.

Sur **Bologne** au tournant du siècle, sur **Francesco Francia** et **Lorenzo Costa**, on verra :
M. Calvesi, *Gli affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, Bologne, 1960.
R. Varese, *Lorenzo Costa*, Milan, 1967.
A. Ottani Cavina, « La capella Bentivoglio », in *Il Tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologne, 1967.
S. Stagni, « Francesco Francia » in *Pittura bolognese del' 500*, Bologne, 1986.
Bologna e l'umanesimo, 1490-1510, cat. exp., Bologne, 1988.

La peinture au **Piémont** dans la seconde moitié du XVe siècle a été notamment explorée par :
Ch. Sterling, « Études savoyardes II : le Maître de la Trinité de Turin », in *L'Œil*, 1972.
Ricerche sulla Pittura del Quattrocento in Piemonte, éditées par G. Romano, Turin, 1985.
G. Romano, « Sur Antoine de Lonhy en Piémont », in *Revue de l'art*, 1989.

Spanzotti et les fresques d'**Ivrea** ont été étudiés par :
G. Testori, *G. Martino Spanzotti Gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, 1958.
A. Rovereto, *Il Convento di San Bernardino in Ivrea e il ciclo pittorico di Gian Martino Spanzotti*, Turin, 1990.

Pour la **Ligurie** voir :
G. R. Terminiello, *Niccolò Corso, un pittore per gli Olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*, cat. exp., 1986.
M. Boskovits, « Niccolo Corso e gli altri. Spigolature di Pittura lombardo-ligure del secondo Quattrocento », in *Arte Christiana*, 1987.
G. Algeri et A. De Floriani, *La Pittura in Liguria, Il Quattrocento*, Gênes, 1992.

Pour **Vérone**, on dispose de :
L. Puppi *et al.*, *Maestri della Pittura veronese*, Vérone, 1974.
R. Wittkower, *The Painters of Verona 1480-1530*, réédité in *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, Londres, 1978.
C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Florence, 1967.
S. Martinelli, « Verona », in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, t. II, Milan, 1990.

Et pour les peintres de **Romagne** :
A. Tambini, « Pittura nel secondo Quattrocento in Romagna », in *Supplément à « Faenza e mi paès »*, Faenza, 1991.

XXXIX. LE PRÉCURSEUR

Dans la très abondante littérature sur **Leonardo da Vinci**, on choisira :
K. Clark, *Leonardo da Vinci*, 1939; édition révisée Harmondsworth, 1988.
L.H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Londres, 1954.
C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on painting : a lost book*, California, 1964.
A. Ottino Della Chiesa, *L'Opera completa di Leonardo pittore*, Milan, 1967.
C. Pedretti, *Leonardo da Vinci : a study in chronology and style*, Londres, 1973.
C. Gould, *Leonardo : the Artist and the Non-Artist*, Londres, 1975.
M. Kemp, *Leonardo da Vinci : the marvellous works of Nature and Man*, Londres, 1981.
M. Kemp, « Leonardo dopo Milano », in *Burlington Magazine*, 1982.
Leonardo e Milano, édité par G. A. Dell'Acqua; Milan, 1982.
C. Bertelli, « Leonardo e l'Ultima Cena », in *Technica e stile. Esempi di Pittura murale del Rinascimento italiano*, Florence-Milan, 1986.
P.C. Marani, *Il Cenacolo di Leonardo*, Milan, 1986.
P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Florence, 1987.

XL. VERS LA SENSUALITÉ DE LA FORME

Pour l'apogée et la dernière période de Bellini on reviendra à la bibliographie précédente (ch. XXIX).
Sur les suiveurs on verra :
F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliani*, 2 vol., Venise, 1962.

L'émergence de **Venise** dans la seconde moitié du XVe siècle a été réexaminée par :
M. Lucco, Venezia fra Quattro e Cinquecento, in *Storia dell'arte italiana*, t. V; Turin, 1983.
M. Lucco, « Venezia », in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, t. II, Milan, 1990.
Voir aussi :
T. Pignatti, *Le Scuole di Venezia*, Milan, 1981.

A. Huse et W. Wolters, *The Art of Renaissance, Venice : Architecture, Sculpture and Painting, 1460-1590*, Munich, 1986; Chicago et Londres, 1990.

Alvise Vivarini a fait l'objet d'une monographie :
J. Steer, *Alvise Vivarini. His Art and Influence*, Cambridge, 1982.

Pour **Bartolomeo Montagna** et **Giovanni Buonconsiglio** on verra :
L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Venise, 1962.
F. Barbieri, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Vicence, 1981.
M. Tanzi, « Vicenza », in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, t. II, Milan, 1990.

Sur **Cima da Conegliano** on dispose de deux monographies :
L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Trévise, 1981.
P. Humphrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, 1983.

Vittore Carpaccio a suscité une vaste littérature dont on retiendra :
T. Pignatti, *Carpaccio*, Milan, 1955.
J. Lants, *Carpaccio. Paintings and Drawings*, Londres, 1962.
P. Zampetti, *Vittore Carpaccio*, Venise, 1966.
L. Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsolo*, Turin, 1978.
M. Daly Davis, « Carpaccio and the perspective of regular bodies », in *La Prospettiva rinascimentale*, Florence, 1980.
P. Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, Londres-New Haven, 1988.
P. Humphrey, « Politica e devozione : la tradizione narrativa quattrocentesca », in *La Pittura nel Veneto. Il Quattrocento*. vol. 1; Milan, 1989.
L. Konecky, « Nouveaux regards sur le "Jeune Chevalier" de Vittore Carpaccio », in *Artibus et Historiae*, 1990.
G. Nepi Sciré, *Carpaccio, Storie di Sant'Ursula*, Milan, 2000

Sur les « visiteurs de Venise » et les débuts de **Giorgione**, voir :
A. Ballarin, « Una nuova prospettiva su Giorgione : la ritrattistica degli anni 1500-1503 », in *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio*, Castelfranco Veneto, 1979; réédité dans *Le Siècle de Titien*, cat. exp., Paris, 1993.
Leonardo e Venezia, cat. exp., Milan, 1992.
E. Panofsky, *La Vie et les œuvres d'Albrecht Dürer*, trad. française, 1987.
T. Pignatti, *Giorgione*, Venise, 1969 ; Milan, 1978.
S. Settis, *La «Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Turin, 1978.
A. Ballarin, « Giorgione e la Compania degli Amici : il "Doppio rittrato" Ludovisi », in *Storia dell'arte italiana*, t. V, Turin, 1983.
A. Perissa Tolirrini, *Giorgione*. Florence, 1993.
D.A. Brown, *Andrea Solario*, Milan, 1987.
L. Simonetto, F. Moto, M. Lucco, M. Natale, G. Romano, A. Ballarin, *Giovanni Agostino di Lodi e la cultura figurativa in Italia settentrionale*, Milan, 1988.
M. Lucco, *Giorgione*, Paris, 1995
J. Anderson, *Giorgione*, Paris, 1996
T. Pignatti et F. Pedrocco, *Giorgione*, Turin, 1999

Deux grandes expositions qui s'ouvrent sur la fin de notre période :
Éd. par M. Laclotte, *Le siècle du Titien*, Paris, 1993
Éd. par B. Aikerma et Bill Brown, *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord*, Venise, 1999-2000

Sur **Dürer**:
S. Zuffi, *Dürer*, Paris, 2000

XLI. LE GRAND RENDEZ-VOUS

La conjonction à Florence de Leonardo, Michelangelo et Raffaello, parallèle à la transition marquée par Giorgione, à Venise, entre Bellini et Titien, inaugure l'ouvrage de :
S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, Hardmondsworth, 1971 et 1983.

Sur **Botticelli** et **Leonardo** quinquagénaires, on reviendra aux bibliographies précédentes (ch. XXXII et XXXIX).

Pour **Lorenzo di Credi** et **Filippino Lippi** on dispose de :
G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Milan, 1966.
G.L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa chapel*, Kirksville, 1986.
L. Berti et U. Baldini, *Filippino Lippi*, Florence, 1991.

Les débuts de **Michelangelo** et de **Raffaello**, la confrontation Leonardo-Michelangelo sont étudiés dans :
Ch. de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1943 et 1969.
J. Wilde, « Michelangelo and Leonardo », in *Burlington Magazine*, 1953.
R. Wittkower, « The young Raphaël », in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 1963.
J. Wilde, *Six Lectures on Michelangelo*, Oxford, 1978.
Raffaelo a Firenze, cat. exp., Florence, 1984.
Raphaël before Rome, Actes du Symposium, Washington, 1986.
P. Barocchi, *Il Giardino di San Marco, maestri e compagni del giovane Michelangelo*, cat. exp., Florence, 1992.

L'œuvre de **Piero di Cosimo** est examinée dans :
E. Panofsky, « The early history of man in two cycles of paintings by Piero di Cosimo », in *Studies in Iconology*, Oxford, 1939; New York, 1972.
F. Zeri, « Rivedendo Piero di Cosimo », in **Paragone**, 1959, repris dans *Giorno per giorno nella Pittura*, Turin, 1991.
E. Fahy, « Some later works of Piero di Cosimo », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1965.
M. Bacci, *L'Opera completa di Piero di Cosimo*, Milan, 1976.
S. Fermor, *Piero di Cosimo. Fiction, invention and fantasia*, Londres, 1993.

Le plus fantasque suscite toujours l'intérêt :
S. Fernor, *Piero di Cosimo, Fiction, invention and « fantasia »*, Londres, 1993
A. Forlani Tempesti et E. Carpretti, *Piero di Cosimo*, Florence, 1996

Index des peintres, sculpteurs et architectes illustrés dans l'ouvrage

Les chiffres renvoient aux numéros des illustrations.

ALBERTI Leon Battista, 391, 538
ALTICHIERO, 164, 165, 167, 168, 169
ALUNNO Nicolo, 653
ANDREA DEL CASTAGNO, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445
ANTONELLO DA MESSINA, 697, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729
ANTONIAZZO ROMANO, 657
ANTONIO DA CREVALCORE, 614, 614
ANTONIO DA FABRIANO, 650
ANTONIO DA NEGROPONTE, 702
APOLLONIO DI GIOVANNI, 449
ARCANGELO DI COLA DA CAMERINO, 294, 299
ASPERTINI Amico, 956
BALDOVINETTI Alessio, 762, 763
BAPTEUR Jean, 268
« BARNA » (LIPPO MEMMI ?), 66, 67, 68, 69, 70, 71
BARTOLO DI FREDI, 109
BARTOLOMEO DELLA GATTA, 667, 668, 669, 671
BARTOLOMEO DI TOMMASO, 619, 620, 621, 622
BASSA Ferrer, 177
BEAUMETZ Jean de, 211
BEAUNEVEU André, 220
BELBELLO DA PAVIA, 265
BELLECHOSE Henri, 215
BELLINI Giovanni, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 976, 977, 978, 979, 980,
BELLINI Jacopo, 704
BENVENUTO DI GIOVANNI, 683, 684
BEMBO Benedetto, 731
BEMBO Bonifacio, 262, 263, 264,
BENAGLIO Francesco, 964
BENES Chanoine, 193
BERGOGNONE Ambrogio, 730, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752
BERLINGHIERI Berlinghiero, 4
BERMEJO Bartolomeo, 896, 897, 898, 899, 900
BERRUGUETE Pedro, 895
BERTRAM VON MINDEN, 198, 201
BOCCATI Giovanni, 625, 626, 627, 630
BONASCIA Bartolomeo, 613
BONAIUTI Andrea, 90
BONDOL Jean, 187, 188
BONFIGLI Benedetto, 652
BONO DA FERRARA, 586
BONSIGNORI Francesco, 965
BOSCH Hieronymus, 859, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869
BOTTICELLI Sandro, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 1006, 1007, 1008
BOUTS Dieric, 832, 834, 835, 837, 842
BRACCESCO Carlo, 745
BRAMANTE, 740
BRAMANTINO, Bartolomeo SUARDI dit, 757, 759
BREA Louis, 933
BROEDERLAM Melchior, 212
BRUNELLESCHI Filippo, 377, 390
BUFFALMACCO, 85, 87
BUGATTO Zanetto, 741
BUONCONSIGLIO Giovanni, 986
BUTINONE Bernardo, 753, 754, 755
CAMPIN Robert (MAITRE DE FLEMALLE), 348, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361
CAPANNA Puccio, 117
CARLO DA CAMERINO, 293, 295, 297
CARPACCIO Vittore, 992, 993, 994, 995, 996, 996bis, 997, 998, 999, 1000
CAVALLINI Pietro, 22, 114
CECCARELLI Naddo, 104, 344
CHANGENET Jean, 929
CHRISTUS Petrus, 826, 827, 828, 829, 830, 831
CIAMPANTI Michele, 696
CIMABUE, 14, 15, 16, 17
CIMA DA CONEGLIANO, 975, 988, 989, 990, 991
COENE Jacques (MAITRE DU MARECHAL DE BOUCICAUT), 228, 230, 231
COLANTONIO, 535
COLIN D'AMIENS, 942, 943
COLOSWAR Thomas de, 249
COPPO DI MARCOVALDO, 9
COSSA Francesco del, 583, 584, 595, 596, 597, 599, 600
COSTA Lorenzo, 947, 954, 957, 959
CRIVELLI Carlo, 634, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 646
DADDI Bernardo, 48
DALMAU Luis, 531
DAVID Gérard, 857, 861, 862
DE' BARDI Donato, 732, 733,
DELITIO Andrea, 656, 658, 659, 660
DESTORRENTS Ramon, 178
DIPRE Nicolas, 934
DOMENICO DI BARTOLO, 461, 462, 463, 464
DONATELLO, 389, 396, 460
DUCCIO, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 339
DURANTI Jacques, 930
DÜRER Albrecht, 1001, 1002
ERCOLE DE' ROBERTI, 598, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609
ERRI Angelo et Bartolomeo degli, 612
EYCK Barthélemy d', 532, 533, 534, 920, 921, 923
FANTINI Guglielmetto, 270
FOPPA Vicenzo, 734, 735, 736, 737, 738, 739
FOUQUET Jean, 906, 907, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919
FRA ANGELICO, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 408, 409, 410, 411, 412
FRANCESCO D'ANTONIO, 315
FRANCESCO DI GENTILE, 649
FRANCESCO DI GIORGIO, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691
FRANCESCO DI VANNUCCIO, 107
FRANCHI Rossello di Jacopo, 314
FRANCIA Francesco, 953, 955
FROMENT Nicolas, 931
FRUEHAUF L'ANCIEN Rueland, 884, 885
GADDI Agnolo, 98, 99, 100
GALLEGO Fernando, 893
GENTILE DA FABRIANO, 317, 318, 319, 320, 321
GERINI Niccolo di Pietro, 89
GHIBERTI Lorenzo, 374, 375
GHIRLANDAIO Domenico, 800, 801, 802, 803, 804
GIAMBONO Michele, 287, 290, 292
GIORGIONE, 1004, 1035
GIOTTINO, 46
GIOTTO, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34
GIOVANNETTI Matteo, 172, 174, 175, 176
GIOVANNI AGOSTINO DA LODI, 1003
GIOVANNI ANGELO D'ANTONIO, 618, 633, 635
GIOVANNI D'ALEMAGNA, 698
GIOVANNI DAL PONTE, 311
GIOVANNI DA MILANO, 91, 92, 93, 94, 95, 97
GIOVANNI DA MODENA, 272, 273, 275, 333
GIOVANNI DA RIMINI, 127
GIOVANNI DI CORRADUCCIO, 302
GIOVANNI DI CONSALVO, 450
GIOVANNI DI FRANCESCO, 452, 453, 454, 455
GIOVANNI DI PAOLO, 335, 458, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500
GIOVANNI DI PIAMONTE, 558
GIOVANNI FRANCESCO DA RIMINI, 574
GIOVANNI TOSCANI, 312, 447
GIROLAMO DA CREMONA, 663, 680
GIROLAMO DAI LIBRI, 967
GIROLAMO DI GIOVANNI DA CAMERINO, 628, 629, 631
GIULIANO DA RIMINI, 126
GONÇALVES Nino, 901
GOZZOLI Benozzo, 451, 655
GRASSI Giovannino de', 209, 210
GUARIENTO, 159, 160, 161, 162
GUIDO DA SIENA, 10
HERLIN Friedrich, 870
HESDIN Jacquemart de, 222
HEY Jean, 936, 937
HIRTZ Hans, 515
IVERNY Jacques, 269
JACOBELLO DEL FIORE, 286
JACOBZ Hugo, 852
JACOPO DELLA QUERCIA, 459
JACOPO DI PAOLO, 274
JACQUES DE BESANÇON, 945
JANSZ Jacob, 851
JAQUERIO Giacomo, 266, 267, 271
LAIB Konrad, 519
JEAN D'ORLEANS, 191, 345
LE SCHEGGIA, 446
LE NOIR Jean, 184, 185
LEONARDO DA VINCI, 743, 744, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 969, 970, 971, 972, 973, 974
LIBERALE DA VERONA, 681, 966
LICHTEMONT Jacob de, 905
LIEFERINXE Josse, 927, 935
LIMBOURG Frères, 223, 232, 233, 234, 235, 237
LIPPI Filippino, 1011, 1012, 1015, 1016, 1018, 1019
LIPPI Filippo, 353, 406, 407, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429
LIPPO DI BENIVIENI, 37
LOCHNER Stephan, 521, 525, 526, 529
LONHY Antoine de, 958
LORENZETTI Ambrogio, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 340
LORENZETTI Pietro, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78
LORENZO D'ALESSANDRO DA SANSEVERINO, 647
LORENZO DA VITERBO, 661
LORENZO DI CREDI, 784, 1009, 1010, 1013, 1014, 1017
MACRINO D'ALBA, 963
MAINERI Antonio di Bartolomeo, 616
MAITRE DE BEDFORD, 239
MAITRE DE CATHERINE DE CLEVES, 838, 843
MAITRE DE FIGLINE, 26, 38
MAITRE DE FOSSA, 123
MAITRE DE FREISING, 876
MAITRE DE GASTON PHEBUS, 226
MAITRE DE GIOVANNI BARRILE, 113
MAITRE DE GRISELDA, 694
MAITRE DE GUIRON LE COURTOIS, 208
MAITRE DE HAUTE-RHENANIE, 244
MAITRE DE KAUFMANN, 196
MAITRE DE KLADSKO, 194
MAITRE DE KOSATKY, 197
MAITRE DE LA BEATA CHIARA, 110
MAITRE DE LA BIBLE DE JEAN DE SY, 189
MAITRE DE LA BIENHEUREUSE CLAIRE, 134
MAITRE DE LA CAPTURE DU CHRIST, 20
MAITRE DE LA CHUTE DES ANGES REBELLES, 170, 171
MAITRE DE LA CITE DES DAMES, 224
MAITRE DE LA LEGENDE DE SAINT FRANCOIS, 23, 24

MAITRE DE LA LEGENDE
DE SAINTE URSULE, 883
MAITRE DE LA MADONE STRAUS, 65
MAITRE DE LA PALA SFORZESCA, 760
MAITRE DE LA PASSION DE DARMSTADT, 520
MAITRE DE LA PIETA CAMPANA, 107
MAITRE DE L'ARENGO, 128, 130
MAITRE DE LA SIBYLLE TIBURTINE, 836
MAITRE DE LA TABULA MAGNA, 516
MAITRE DE LA VIE DE MARIE, 872
MAITRE DE LA VIERGE PARMI LES VIERGES, 854, 855
MAITRE DE L'HECYRE, 229
MAITRE DE L'OBSERVANCE, 478, 479, 480, 481, 482
MAITRE DE 1310, 40, 41
MAITRE DE 1333, 137
MAITRE DE 1419, 308
MAITRE DE L'OBSERVANCE, 478, 479, 480, 481, 482
MAITRE DE NUREMBERG, 252
MAITRE DE PATULLO, 632
MAITRE DE PRATOVECCHIO, 456, 457
MAITRE DE ROHAN, 238, 346
MAITRE DE ROLIN, 944
MAITRE DE SAINT BARTHELEMY, 877, 881, 882
MAITRE DE SAINT DENIS, 182
MAITRE DE SAINT FRANCOIS, 7
MAITRE DE SAINT-GERMAIN-DES-PRES, 941
MAITRE DE SAINT GILLES, 938, 939
MAITRE DE SAINT GUY, 251
MAITRE DE SAINT MARTIN, 13
MAITRE DE SAINT PIERRE, 11
MAITRE DE SAINTE CECILE, 25, 47
MAITRE DES CRUCIFIX BLEUS, 8
MAITRE DES GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE, 192
MAITRE DES RETABLES POLLING, 518
MAITRE DE TREBON, 202, 203
MAITRE DE VIGNOLA, 276
MAITRE DE VYSSI BROD, 195
MAITRE D'HEILINGENKREUTZ, 247
MAITRE D'ISAAC, 21
MAITRE D'OVILE, 102,
MAITRE DU CHŒUR
DE SANT'AGOSTINO, 129
MAITRE DU CODEX DE SAINT GEORGES, 39
MAITRE DU COURONNEMENT DE LA VIERGE, 225
MAITRE DU DIPTYQUE CINI, 121, 122
MAITRE DU JUGEMENT DE PÂRIS, 309
MAITRE DU LIVRE DE RAISON, 879
MAITRE DU PSAUTIER DE SAINT LOUIS, 181
MAITRE DU REMEDE DE FORTUNE, 190
MAITRE DU RETABLE
DES AUGUSTINS, 873
MAITRE DU SAFRAN, 227
MAITRE DU TRIPTYQUE
DE DREUX-BUDE, 940
MAITRE FRANCKE, 243, 245, 246
MAITRE FRANÇOIS, 946
MAITRE THEODORIC, 200
MALOUEL Jean, 213, 217
MANTEGNA Andrea, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 576, 948, 949, 950, 951, 952,
MARMION Simon, 904, 908
MARTINI Simone, 49, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64
MARTORELL Bernardo, 250
MASACCIO, 373, 376, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388
MASO DI BANCO, 42, 43, 44, 45, 111
MASOLINO, 316, 322, 323, 324, 325, 326
MATTEO DI GIOVANNI, 672, 678, 679, 682
MATTEO DI PIETRO DA GUALDO, 654
MELOZZO DA FORLI, 662, 664
MEMLING Hans, 856, 858, 860
MENABUOI Giusto de', 166, 168, 169
MICHELANGELO, 1020, 1021
MICHELE DI MATTEO, 343
MICHELINO DA BESOZZO, 255, 256, 257
MINO DEL PELLICCIAIO Giacomo, 103
MONACO Lorenzo, 305, 306, 307, 310
MONTAGNA Bartolomeo, 984
MONTANO D'AREZZO, 112
MORETTI Cristoforo, 259
MORONE Domenico, 968
MOSER Lukas, 514
NANNI DI BANCO, 378
NARDO DI CIONE, 336
NEROCCHIO DE' LANDI, 692, 693
NICCOLO DI TOMMASO, 96
NICOLA DA SIENA, 623
NICOLA DI MAESTRO D'ANCONA, 648
NICOLO DI PIETRO, 283, 288, 289, 291
NISART Pedro, 894
ORCAGNA Andrea, 88
ORIOLI Pietro, 695
PAOLO DA VISSO, 624
PANNONIO Michele, 585
PACHER Michael, 886, 887, 888, 889, 890, 891
PERUGINO Pietro, 785, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812
PESELLINO Francesco, 448
PETRUCCIOLI Cola, 125
PIER MATTEO D'AMELIA, 665
PIERO DELLA FRANCESCA, 392, 393, 536, 537, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557
PIERO DI COSIMO, 1005, 1022, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034
PIERO DI PUCCIO, 120
PIETRO DA RIMINI, 131, 132, 133, 135
PIETRO DI DOMENICO DA
MONTEPULCIANO, 300
PIETRO DI GIOVANNI
D'AMBROGIO, 474, 475, 476, 477
PISANELLO, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 337
PISANO Giovanni, 18
PISANO Giunta, 6
PISANO Nicola, 2, 3
PLEYDENWURFF Hans, 871
POLLACK Jan, 874, 875
POLLAIOLO Antonio, 761, 764, 765, 766, 767, 768
PSEUDO-JACOPINO
DI FRANCESCO, 136, 138, 139
PSEUDO-MAITRE DE SAINT-JEAN-DE-LUZ, 932
PSEUDO-MULTSCHER, 513, 517
PUCELLE Jean, 183
PUCCINELLI Angelo, 105, 108
QUARTON Enguerrand, 903, 924, 925, 926
RAPHAËL, 1023
REICHLICH Marx, 892
ROBERTO D'ODERISIO, 118, 119
ROSSELLI Bernardo di Stefano, 394
ROSSELLINO Antonio, 351
SAINT-JEAN Gérard de, 847, 848, 849, 850
SALIMBENI Lorenzo et Jacopo, 282, 298, 301, 338
SANO DI PIETRO, 483, 484,485
SASSETTA, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473
SAX Marzal de, 253
SCHIAVONE Giorgio, 575, 577, 578
SCHONGAUER Martin, 880
SCOTTI Gottardo, 742
SEMITECOLO Nicoletto, 163
SERAFINI Serafo, 149
SIGNORELLI Luca, 666, 670, 670 bis, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825
SITTOW Michel, 902
SLUTER Claus, 349, 350,
SOEST Conrad von, 242
SPANZOTTI Giovanni Martino, 960, 961, 962
SPINELLO ARETINO, 101
SPINELLO Parri, 313
SQUARCIONE Francesco, 560, 561
STARNINA Gherardo, 303, 304
STEFANO DI GIOVANNI, 281
STEFANO FIORENTINO, 32, 35, 36
TOMASO DA MODENA, 147, 150
TORRITI Iacopo, 19
TRAINI Francesco, 86
TURA Cosme, 587, 589, 592, 593, 594,
UCCELLO Paolo, 402, 403, 404, 405, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421
UGOLINO DI NERIO, 55, 56
UGOLINO DI PRETE ILARIO, 124
URBANI Ludovico, 644, 645
VAN DER GOES Hugo, 839, 840, 841, 844, 845, 846, 853
VAN DER WEYDEN Rogier, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512
VAN EYCK Hubert et Jan, 362, 363, 364
VAN EYCK Jan, 352, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372
VAN OUWATER Aelbert, 833
VECCHIETTA, 673, 674, 675, 677
VENEZIANO Antonio, 158
VENEZIANO Domenico, 347, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436
VENEZIANO Jacometto, 981
VENEZIANO Lorenzo, 155, 156, 157, 158
VENEZIANO Paolo, 151, 152, 153, 154
VERROCCHIO Andrea, 769, 770, 771
VITALE DA BOLOGNA, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148
VIVARINI Alvise, 982, 983, 985, 987
VIVARINI Antonio, 698, 699
VIVARINI Bartolomeo, 700, 701
WENCESLAS, 278, 279, 280
WITZ Konrad, 522, 523, 524, 527, 528, 530
ZANINO DI PIETRO, 284, 285
ZAVATTARI, 254, 260, 261
ZENALE Bernardo, 756, 758
ZOPPO Marco, 559, 573, 579, 580, 581, 582

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les chiffres renvoient aux numéros des illustrations.

ACL, Bruxelles, 362, 363, 364, 837, 842, 906, 927; Alinari, Florence, 4, 5, 6, 9, 14, 15, 19, 20, 23, 24, 70, 72, 75, 86, 88, 89, 91, 93, 94, 110,114, 139,144, 145, 156, 168, 274, 281, 306, 310, 311, 325, 336, 347, 380, 399, 433, 440, 444, 448, 453, 454, 488, 558, 611, 612, 616; Alinari/Brogi/Giraudon, 777; Alinari/Giraudon, 10, 27, 47, 50, 62, 82, 109, 127, 129, 164, 167, 256, 303, 317, 319, 324, 328, 329, 343, 351, 368, 373, 376, 385, 386, 393, 410, 420, 421, 429, 445, 489, 499, 545, 546, 547, 562, 563, 570, 571, 576, 578, 582, 586, 610, 613, 634, 682, 698, 740, 780, 806, 858, 990, 996bis, 1017; Alinari/Anderson/Giraudon, 25, 626, 630, 655, 670, 670bis, 712, 747, 748, 755, 765, 773, 775, 781, 783, 789, 797, 798, 799, 803, 812, 819, 820, 825, 947, 949, 953, 955, 956, 987, 988, 1016, 1019; Alte Pinakothek, Munich, 505, 808, 823, 872, 875, 882, 887, 892, 1032; Anders Jörg P./ Staatliche Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 34, 106, 133, 155, 194, 196, 213, 219, 275, 365, 382, 430, 441, 456, 510, 513, 517, 520, 542, 560, 566, 569, 575, 584, 643, 657, 716, 770, 800, 817, 829, 830, 833, 835, 841, 849, 869, 902, 907, 908; Anderson/Giraudon, 16, 61, 77, 340, 594; Archivo Fotografico Arsenale Editore, Venise, 1003; Art Institute, Chicago, 495, 678, 250; Artothek, Munich, 518; Artothek/Blauel, 884; Artothek/Blauel/Gnam, 886; Ashmolean Museum of Art, Oxford, 67, 419; Atelier Walter Wachter, Schaan, 104, 921; Bayerische Nationalmuseum, Munich, 874; Bayerische Staatsbibliothek, Munich, 918; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, 353; Bellu Sandro, Pérouse, 125, 620; Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican, 39; Bibliothèque municipale, Châteauroux, 230; Bibliothèque municipale, Genève, 231; Bibliothèque nationale, Paris, 113, 181, 182, 185, 190, 192, 193, 205, 208, 220, 222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 238, 255, 345, 346, 391, 880, 917; Bibliothèque nationale, Vienne, 534; Bibliothèque royale Albert 1er, Bruxelles, 904, 944; Blue Skies Studio/Ernani Orcorte, Turin, 270, 961; Bodemuseum, Gemäldegalerie, Berlin, 579; Bowes Museum, Barnard Castle, 855; Bridgeman Art Library, Londres, 957, 1008; British Library, Londres, 189, 224, 239; Brooklyn Museum, New York, 476, 483; Brogi/Giraudon, 538, 768; Bulliard/Siza, Genève, 942; Bulloz, Paris, 861; Carnegie Museum of Art, Pittsburg, 648; Carrieri Mario, Milan, 737, 738; Casadei Fernando, Laboratorio fotografico dei Musei Comunali, Rimini, 130; Castel Sant'Angelo, Rome, 261; Christie's, Paris, 729; Collection Oscar Reinhart, Winterthur, 247; Collection Thyssen-Bornemisza, Madrid, 147, 214, 361, 416 (Lugano), 497, 503, 595, 723, 998; Colorphoto Hinz, Bâle, 524, 530; Courtauld Institute of Art, Londres, 48, 305, 355; Daspet, Villeneuve-lès-Avignon, 624, 631; Deutsche Fotothek, Dresde, 726; Dolinski A.E. Photographic, San Gabriel, 161; Domingié / Rabatti, Florence, 536, 537, 541, 544, 549, 550, 552, 622, 623, 625, 627, 651, 658, 659, 660, 663, 667, 671, 696, 699, 730, 733, 769, 774, 778, 779, 790, 792, 795, 801, 810, 815, 822, 846, 853, 993, 994, 995, 1004, 1010, 1012, 1020, 1031, 1034; Edelman Ursula, Francfort, 521, 836; Emerson Lorene, Washington, 154; Fabbri, Milan, 128, 242, 263, 276, 285, 296; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 435; Flammarion, 115, 116, 341, 349, 357, 926, 928; Foto 3/ Lensini, Sienne, 11, 103, 108, 464, 466, 673, 674, 675, 685, 692, 695; Foto Rino, Camerino, 135, 632; Frequin Photos, Voorburg, 369; Frick Collection, New York, 17, 68, 153, 713; Gemäldegalerie, Dresde, 606; Gemäldegalerie, Dresde, 606, 1035; G. Paul Getty Museum, Malibu, 318, 686, 940, 996; Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, 252, 871, 873, 876; Giraud / Lasa / Inventaire général , Nantes / © Spadem, 187; Giraudon, Paris, 58, 63, 80, 172, 173, 174, 175, 180, 223, 233, 234, 235, 237, 243, 269, 307, 323, 350, 409, 418, 508, 511, 561, 666, 868, 903, 911, 912, 915, 967, 968, 986, 1005; Antonio Guerra, Bologne, 590, 954; Guerrand André, Avignon, 40, 107, 138, 300, 309, 315, 644, 925; Harvard University Art Museum, Cambridge, 38; Hilber Leo, Fribourg, 559; Institute of Arts, Detroit, 471, 482; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 28, 126, 637, 665, 1006; Istituto di Storia dell'Arte, Venise, 1027; Kaiser Friedrich Museum, Berlin, 818; Keiser B.P., Brunswick, 851; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 609; Kunsthalle, Brême, 322; Kunsthistorisches Museum, Vienne, 507, 565, 848, 909, 979; Kunstmuseum, Bâle, 474, 522, 523; Laboratorio fotografico della Soprintendenza, Naples, 111, 112; Lauros/Giraudon, 176, 179, 212, 528, 532, 914, 916, 924, 931, 933, 937, 992; Landesgalerie, Hanovre, 201; Landesmuseum, Darmstadt, 525; Lessing Erich / Magnum, 173, 199, 367, 519, 592, 725, 840, 870, 885, 888, 889, 890, 891; Lindenau Museum, Altenburg, 580; Lonchampt-Delehaye / © CNMHS / Spadem, 905; M. de Lorenzo, Nice, 930; Ashmolean Museum of Art, Oxford, 67, Mas, Barcelone, 177, 178, 531, 865, 894, 896, 899, 900, 901; Mauro Magliani, Padoue, 700, 982; Metropolitan Museum of Art, New York, 119, 162, 183, 184, 232, 257, 288, 348, 358, 425, 426, 458, 481, 491, 492, 496, 504, 621, 635, 636, 720, 827, 828, 845, 913, 936, 1000, 1013, 1022, 1025; Mewbourn A., Betty Bellaire, Houston, 65; Muchak Attila/Magyar Képek, Hungarian Pictures, Budapest, 249, 477; Musée Bavarois, Munich, 516; Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 527; Musée des Beaux-Arts, Dijon, 932; Musée des Beaux-Arts, Gand, 863; Musée des Beaux-Arts, Nantes, 751; Musée des Beaux-Arts, Strasbourg, 37; Musée Fesch, Ajaccio, 134; Musée Jacquemart-André, Paris, 405, 763; Musée royal des Beaux-Arts, Anvers, 856; Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles, 533; Musei Vaticani, Archivio Fotografico, 122, 123, 467, 645, 649; Musei Civici, Padoue, 160, 292; Museo Poldi-Pezzoli, Milan, 121, 142, 732, 742; Museo Civico, Côme, 717; Museo Civico, Turin, 267, 268, 366, 958, 960, 963; Museo del Prado, Madrid, 356, 501, 502, 794, 832, 859, 893, 895, 894, 896, 898; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 245; Museum of Art, Philadelphie, 480, 935, 985; Museum of Fine Arts, Boston, 69,197, 494, 618; Museum of Art, Cleveland, 295, 308, 397, 498, 647, 764; Nalford Elke, Hambourg, 198, 246; Narodni Galerie, Prague, 195, 200, 202, 203, 251; National Gallery, Londres, 52, 55, 56, 98, 118, 221, 248, 330, 337, 354, 370, 372, 381, 388, 417, 449, 451, 472, 506, 539, 540, 589, 607, 639, 653, 672, 694, 697, 706, 718, 724, 739, 752, 761, 766, 771, 793, 807, 813, 834, 857, 938, 951, 975, 976, 981,1014, 1021, 1026, 1030; National Gallery of Art, Washington, 33, 99, 151, 204, 236, 321, 428, 432, 434, 442, 443, 461, 512, 587, 600, 602, 603, 633, 683, 687, 693, 721, 776, 786, 787, 809, 831, 866, 939, 964, 980, 989, 1009, 1024; National Gallery of Ireland, Dublin, 403, 1015; National Gallery of Scotland, Édimbourg, 615, 754; National Gallery of Victoria, Melbourne, 402, 946; Nelson W.R.Trust, Kansas City, 826; Neue Pinakothek, Munich, 677, 788; N. Orsi Battaglini, Florence, 43, 146, 260, 291, 312, 314, 411, 652; North Carolina Museum of Art, Raleigh, 136; Norton Simon Foundation, Pasadena, 487; Osterreichisches Nationalbibliothek, Vienne, 920, 923, 943, 945; Photograph Agency of Kossuth Press, Budapest, 249; Pierpont Morgan Library, New York, 838, 843; Pinacoteca civica, F. Podesti, Ancône, 293; Pineider Donato, Florence, 209, 210; Réunion des musées nationaux, Paris, 7, 131, 137, 170,171, 186, 191, 211, 215, 216, 217, 218, 273, 284, 371, 392, 400, 412, 422, 509, 568, 573, 593, 704, 707, 722, 744, 745, 784, 796, 804, 805, 811, 816, 862, 864, 877, 910, 919, 922, 929, 934, 941, 952, 971, 972, 973, 974, 1002, 1023; Rheinisches Bildarchiv, Cologne, 241, 526, 529, 757, 881, 883; Rijksmuseum, Amsterdam, 879, 1028; Rijksmuseum, Meermanno Westreenianum, La Haye, 188; Rijksmuseum, Het Catharijneconvent, Utrecht, 847; J. and M. Ringling Museum of Art, Sarasota, 1033; Royal Collection Photographic Services Dpt, Windsor, 948, 959; Sächsische Landesbibliothek, Dresde, 105; Sacro Convento, Archivio fotografico, Assise, 8; Saporetti, Milan, 157, 731; Scala, Florence, 1, 2, 3, 12, 13, 18, 21, 22, 26, 30, 31, 32, 35, 36, 41, 42, 45, 46, 49, 51, 53, 54, 57, 59, 60, 66, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 90, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 117, 120, 124, 132, 141, 143, 148, 150, 152, 159, 163, 165, 166, 169, 206, 207, 240, 254, 258, 259, 262, 264, 265, 266, 271, 272, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 289, 290, 294, 297, 299, 301, 302, 304, 313, 316, 320, 326, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 339, 342, 374, 375, 377, 378, 379, 383, 384, 387, 389, 390, 395, 396, 401, 406, 407, 408, 413, 414, 415, 423, 424, 427, 431, 436, 437, 438, 439, 446, 447, 450, 452, 455, 457, 459, 460, 462, 463, 465, 468, 469, 470, 473, 475, 479, 484, 485, 486, 490, 493, 500, 535, 543, 548, 551, 553, 554, 555, 556, 564, 567, 572, 583, 588, 591, 597, 598, 599, 601, 604, 605, 628, 629, 640, 641, 642, 646, 654, 661, 662, 664, 668, 669, 676, 679, 680, 681, 684, 688, 690, 691, 700, 702, 705, 708, 709, 710, 711, 714, 715, 719, 727, 728, 734, 735, 743, 749, 750, 753, 756, 758, 760, 762, 767, 772, 782, 785, 791, 802, 814, 821, 824, 839, 860, 867, 950, 962, 965, 966, 969, 970, 977, 978, 983, 984, 991, 997, 999, 1001, 1007, 1011, 1018; Schlossmuseum, Gotha, 878; Soprintendenza beni artistici e storici, Cabinetto fotografico, Bologne, 140; Sotheby's, Monaco, 614; Stadelsches Kunstinstitut, Francfort, 244, 359, 360, 398; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 404, 515; Statens Konstmuseer, Stockholm, 286; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, 557; Studio Frat Manzotti, Piacenza, 149; Szaszfai Joseph, Brandford, 1029; Szépmüvészeti Müzeum, Budapest, 44, 287, 585, 852; Victoria and Albert Museum, Londres, 253; Vivi Papi, Varese, 741, 746; Walker Art Gallery, Liverpool, 64, 608, 854; Wallace Collection, Londres, 736; Walters Art Gallery, Baltimore, 574, 577, 581, 619, 650, 656, 703, 844; Yale University Art Gallery, New Haven, 478, 689.

Photogravure : Bussière, Paris
Flashage : Leyre, Paris
Achevé d'imprimer en octobre 2001 sur les presses
de Clerc S.A., Saint-Amand-Montrond
Relié dans les ateliers de Diguet-Deny, Breteuil-sur-Iton
Etui réalisé par les Cartonnages Coulon, La Courneuve

N° d'impression : 5 306
Dépôt légal : octobre 1993

Imprimé en France

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XXe siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :
Conception graphique – Manon Lemaux
Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia
– Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit –
dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1er mars 2012.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre

Licence eden-19-6-6892916-6-116105264-28485067 accordée le 23 février 2025 à 6892916@6.com